Gestalt der Szene und Form der Rede in den Argonautika des Apollonios Rhodios

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Rolf Ibscher
Berlin

1939

DRUCK: LENGERICHER HANDELSDRUCKEREI, LENGERICH (WESTF.)

Referent: Prof. Dr. F. Dirlmeier

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Dezember 1938

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Vater!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554006_0035

Ich habe für meine Verszählung die Ausgabe von R. C. Seaton, London, MCMXXI, zugrunde gelegt.

Inhalt.

Einleitung:

Stand der Forschung und Problemstellung IX

I. Teil:

Gesamte Analyse der Szenen in den Büchern 1—4 1
Unterdrückte Szenen 103
Tabelle der Erzählungspartien 117

II. Teil:

Die Reden. Zusammenfassung der Analyse.
Einleitung 123
Tabelle aller Reden 125
Klage 129
Bitte 131
Gebet 134
Schwur 136
Schelt- und Drohrede 138
Rat 140
Bericht 149
Frage 151
Zusage 153
Auftrag und Botenbericht 155
Ansprache 156
Versuchung 157
Ermutigung und Ermunterung (Trost) 158
Weissagung und Deutung 164
Monolog 166
Beziehungen zu den Medeamonologen bei Euripides 168
Chorrede 175
Indirekte Rede 177
Eingelagerte Rede 180

III. Teil:

1. Kurzgefaßte Analyse des VI. Buches der Ilias 185
2. Strukturelle Unterschiede im Einsatz von Szene und Rede bei Homer und Apollonios Rhodios 189
Anmerkungen zu 2 196

Literatur 198

Einleitung.

Das Thema unserer Untersuchung ist, die Gestalt der Szene und die Form der Rede in den Argonautika des Apollonios Rhodios aus der besonderen Einstellung des Dichters zum Stoff und die daraus sich ergebende Behandlung des ganzen Epos, vor allem aber der einzelnen Szene innerhalb des Gesamthandlungsablaufes, zu entwickeln und unter Berücksichtigung der homerischen Tradition und der Kunsttheorie der Zeit in ihrer Eigenart zu erfassen.

Folgende Vorarbeiten, die für die Frage des Handlungsablaufes Anregung gaben, sind zu nennen:

1. Das Apollonios-Kapitel von Wilamowitz (Hellenistische Dichtung II, S. 165—256). Unter der Fülle seiner Bemerkungen zur Komposition des IV. Buches sind besonders wertvoll die Hinweise auf die Beziehung zur euripideischen Tragödie, mit denen wir uns in einem Exkurs auseinandersetzen werden.
2. Die Dissertation von Wyß. Ziel dieser Arbeit ist, die Komposition von Apollonios' Argonautika zu erkennen. An Hand der einzelnen Bücher verfolgt Wyß die gesetzmäßige Abfolge der einzelnen Teile des Epos. Dabei entwickelt er den für unsere Untersuchung fruchtbaren Begriff der Spannung im Auf und Ab des Handlungsablaufes und zeigt auf, wie die Mittel der dichterischen Gestaltung und Darstellung rationell eingesetzt werden, z. B. S. 36, S. 42 oder im Heldenkatalog die Anwendung des Steigerungsprinzipes, bei Hylas die rein rationale Verknüpfung und beim Symplegaden-Abenteuer die Variatio des Phineusberichtes in der Erzählung.
3. Die Dissertation von Blumberg, der die ersten beiden Bücher einer sorgsamen Analyse unterzieht und dabei gleich eingangs für das erste Proömium (S. 6) zu folgender Formulierung kommt, die er aber nicht konsequent am Ablauf der Handlungsvorgänge nachweist: „Stilistisch ist er (sc. Apollonios) bereits am Anfang eigenartig und ausgefeilt, vor allem, was sein Prinzip der kurzen prägnanten Fassung des nur Notwendigen betrifft."
4. Die Dissertation von Faerber, der die besonderen Eigenschaften der Gleichnisse untersucht und in einem Exkurs das Einleiten und Schließen der Rede behandelt. In seiner nur auszugsweise gedruckten Arbeit möchte ich hier besonders auf die Ergebnisse S. 103 und 104 hinweisen.

5. Die Dissertation von K l e i n, dessen Bemerkungen über Erzählung und Darstellung (S. 45—51) in seinem Abschnitt „Die ästhetischen Grundlagen" über die spezielle Behandlung der Götterszenen-Technik hinaus durch den Vergleich mit Homer unmittelbar fruchtbar sind.
6. Die Dissertation von M e h m e l, der den sachlichen, fast wissenschaftlich Tatsachen registrierenden Charakter des Apollonios herausarbeitet. Diese Einstellung zum Stoff bestimmt natürlich auch die Form seines Epos, und für unser Thema, das den engen Zusammenhang von Szene und Rede im Handlungsablauf untersucht, bietet diese Erkenntnis einen wertvollen Beitrag.

Das Thema unserer Arbeit wuchs sich während der Bearbeitung zu einem Doppelthema aus. Bevor wir nämlich der Frage nähertreten konnten, welche F o r m e n von Redetypen auftreten, wie der Aufbau der einzelnen Reden innerhalb des jeweiligen Typus ist, welchen Gesetzen die Reden gattungsgemäß folgen und welche Aufbauelemente das Wesen der einzelnen Rede bestimmen, erwies sich als notwendig, zu untersuchen, an welcher S t e l l e des Epos die Reden überhaupt auftreten; denn es zeigte sich, daß zwischen den Reden und dem jeweiligen Ereignis, in dessen Verlauf sie auftreten, eine enge Wechselbeziehung stattfindet. So erweiterte sich also die Frage über die Rede hinaus nach der Einheit in der Aufeinanderfolge der Ereignisse, die oft an sich eines inneren Zusammenhanges entbehren, nach der Formung des Stoffes und warum das eine Ereignis uns erzählt, das andere aber in Einzelszenen hervorgehoben wird, und schließlich, welche Momente dazu beigetragen haben, die einzelne Episode gerade an der und nicht an einer anderen Stelle beginnen oder aufhören zu lassen. So führte diese Untersuchung endlich auch zu diesem Ziel: zu zeigen, wie epische Tradition und dramatische Gestaltung auf der Ebene neuer epischer Form wirksam werden, die Stoffgliederung beeinflussen, d. h. zu straffer Scheidung führen von erzählten Partien und solchen, in denen Reden den epischen Handlungsablauf dramatisch zuspitzen, ihn in Gegensatz zur ruhigen Erzählung und Darstellung bringen und den Handlungsraum zur Szene werden lassen, in deren festgespanntem Rahmen das jeweilige Ereignis bildhaft gestaltet wird.

Nach Abschluß und Vorlegung der Arbeit erschienen Wolfgang Schadewaldts I l i a s s t u d i e n im XLIII. Band der Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, N. VI, Leipzig 1938. Auf S. 76 sagt Schadewaldt über Apollonios, er gestalte die Einzelszenen kunstvoll durch, lasse aber die Ereignisse „zumeist wie am Schnürchen" ablaufen. Und auf S. 158, Anm. 3, erklärt er, unter Berufung auf Wilamowitz: „Doch fehlt, vom III. Buch abgesehen, die Konzentration der Szenen zur inneren Einheit." Wir glauben nur hier (denn was Schadewaldt sonst in dieser Anmerkung über die Kunst des Ap. Rh. mitteilt, deckt sich mit unseren Ergebnissen) eine kleine Korrektur vornehmen zu dürfen und zu

können auf Grund unserer planmäßig vorgenommenen Analyse gerade der Einzelszenen im Verhältnis zur inneren Einheit des ganzen Epos, indem wir die feinen Verbindungen von Szene zu Szene, die Verästelungen von Szenenkomplex zu Szenenkomplex durch den Begriff der „inneren und äußeren Korresponsion“ und der „leitmotivischen Verknüpfung“ aufzeigen, Mittel, durch welche Apollonios sich über die Schwierigkeiten des Stoffes mit seinem linearen, Abenteuer reihenden, zufälligkeitsbehafteten Charakter hinweghilft.

Erster Teil.

ARGONAUTIKA.

Buch I—IV.

Analyse des Handlungsablaufes unter besonderer Berücksichtigung der szenischen sich gegen die reine Erzählung abhebenden Handlung.

Abschied von Pagasai.

Am Strand von Pagasai:

1. Versammlungsszene.
2. Opferszene.
3. Gelage. Streit und Versöhnung.

Lemnosabenteuer:

1. Frauenratversammlung.
2. Botschaft der Iphinoe.
3. Audienzszene.
4. Der Zorn des Herakles.
5. Abschied Jasons von Hypsipyle.

Kyzikosabenteuer.

Hylas:

1. Entführung des Hylas.
2. Streit und Versöhnung auf der Fahrt.

Abschied in Pagasai.

Nach der Angabe des Themas im Proömium nennt Ap. im Katalog die Teilnehmer an der Fahrt. Die Bedingungen, die Pelias für den Auftrag Jason stellt, werden angegeben. Die Vorbereitungen für den Zug zur Rückgewinnung des Goldenen Vließes sind abgeschlossen (v. 1—233). Nach diesen dürren, fast sachlichen Referaten geht die Erzählung v. 234 plötzlich in das bewegte Bild des Abschiedes über. V. 316 schließt diese Episode, die in zwei Szenen zerfällt:

1) v. 234—260,
2) v. 261—305.

Von vornherein wollen wir kurz Klarheit über den Ausdruck „Szene" schaffen. Alles, was sich in der Erzählung (als Bericht) von Ereignissen abspielt, geschieht durch Schaffung von B i l d e r n. Gegen diese hebt sich eine „Szene" insofern ab, als in ihr die agierende Person oder mehrere Handlungsträger R e d e n halten. Der bühnentechnische Begriff „Szene" ist durchaus anwendbar. Während der Bühnendichter aber auf die Regiebemerkungen und die Schilderung des auf der Bühne Befindlichen verzichten kann, da ja das Auge des Zuschauers dem Dichter diese Arbeit abnimmt, muß der Epiker den Rahmen des zur Szene Gehörigen (Habitus, Geste, Mimik usw.) in seine Berichterstattung einbeziehen und die Reden seiner Personen umrahmen.

Die erste Szene wird scharf gegen das Vorhergehende durch *αὐτὰρ ἐπεί* (v. 234) und plusquamperfektisch abgegrenzt. In wenigen die Situation skizzierenden Versen wird der szenische Rahmen bestimmt: die Teilnehmer an der Fahrt begeben sich, umringt von der Volksmenge, durch die Stadt zum Schiff. Gleich nach den sechs einleitenden Versen, die nur den Sachverhalt kennzeichnen, baut Ap. aber die Situation durch eine psychologische Erweiterung aus, indem er die Stimmung und die Spiegelung des außerordentlichen Ereignisses durch je eine „Chorrede" der Männer und der Frauen, die hierzu verschieden Stellung nehmen, schildert. Diese beiden Reden (v. 242—259) bilden einen überaus lebhaften Auftakt.

V. 247 grenzt den Chor der Männer ab: die Gefährlichkeit des Unternehmens ist ihnen vollauf bewußt, auch wenn sie angesichts solcher erlesenen Heldenschar der Meinung sind, daß es Aietes gewiß übel erginge, wenn er das verhängnisvolle Vließ nicht gutwillig herausgäbe.

Anders ist die Stellungnahme der Frauen: v. 247—250 wird ihre Haltung durch einige sie charakterisierende Übergangsverse festgelegt. Ihre Rede

reicht von v. 251–259: sie sehen nur die Gefahr. Gefaßtheit in den unabänderlichen Beschluß und Auftrag fehlt. Sie beklagen vornehmlich das bittere Los der Eltern des Jason und verwünschen das Vließ, das den Anlaß der Fahrt zum Kummer der zurückbleibenden Mutter bildet.

Die Reden erhalten einen stark funktionell wirkenden Charakter:

1. indem die Charakterisierung der Helden von den Männern aus geschieht, die sich der Bedeutung des Unternehmens zwar bewußt sind, aber durch den glanzvollen Aufzug solcher tapferen Schar beeindruckt dem Unternehmen eine zuversichtliche Meinung entgegenbringen.
2. durch die lebendige, kontrastreiche Gegenüberstellung der beiden Chorhälften. Der Männerchor zeigt eine gefaßte Haltung. Der Frauenchor ist ganz auf Gefühl abgestimmt: selbst die mythologischen Andeutungen, die zur Vorgeschichte des Vließes einen Beitrag liefern, werden mit affektreichen Äußerungen durchsetzt.
3. indem sie die Spannung des Geschehens, den Erzählungsvorgang dramatisch steigern. Die Reden geben dieser Szene erst ihre Bedeutung. Sie stehen an der entscheidenden Stelle zwischen „schon" und „noch nicht". D. h., was erzählend abgeschlossen war, hat die Handlung auf einen scheinbaren Ruhepunkt geführt. Die folgende Handlung deutet sich aber schon durch das Stichwort *αὖτις* (v. 262) an, indem Ap. den Anknüpfungspunkt damit für die folgende Situation gewinnt: denn von dem allgemeinen Abschied leitet er nun zu einer besonderen Teilszene des ganzen Abschieds über: zum Abschied Jasons von den Eltern.

V. 261 erfolgt knapp der Übergang zu der zweiten Szene. Inmitten der Diener und Dienerinnen nimmt Jason Abschied von den Eltern. Die Mutter jammert, und mit ihr klagen die Dienerinnen (v. 262 3). Der Vater stimmt, durch sein Alter an das Lager gefesselt, in die Klage ein. Das wird allerdings nur referiert. Die Szene spielt im Hause der Eltern. Jason tröstet die Eltern und gibt Befehl, die Waffen zu bringen. (Ebenfalls referiert.) Durch ein Gleichnis die Stimmung verstärkend, hebt Ap. den Abschied von der Mutter hervor. Nicht umsonst wählt er zum Abschiedspartner die Mutter; denn in neuer Variation kann er den Kontrast — allgemeiner und ganz spezieller Abschied — wirksam darstellen.

V. 287–305 umfaßt das nur durch ein paar Übergangsverse unterbrochene Wechselgespräch zwischen Mutter und Sohn. Alkimedes Rede (v. 278–291) liegt auf derselben Gefühlslinie wie die Chorrede der Frauen. Sie korrespondiert geradezu mit einzelnen Teilen dieser Rede. Die Klage der Frauen um Alkimede wird paraphrasiert und durch Einzelmotive bereichert:

V. 251/2 *δειλὴ Ἀλκιμέδη, καὶ σοὶ κακὸν ὀψέ περ ἔμπης*
ἦλυθεν· οὐ δ' ἐτέλεσσας ἐπ' ἀγλαΐῃ βιότοιο.

V. 258/9 *ὥς κεν ἀνίας*
Ἀλκιμέδῃ μετόπισθε καὶ ἄλγεα μυρία θείη.

Mit dieser Klage um Alkimede begann und endete die Rede der Frauen. Alkimede wünscht, daß sie an dem Tage hätte sterben mögen, an dem Pelias dem Jason die Heimholung des Vließes auftrug; denn sie möchte von ihm bestattet werden. Dies sei der einzige Wunsch noch an ihn, der ihr alles Liebe reichlich vergolten habe. Allein müsse sie zurückbleiben, sich um den in Gram verzehrend, der ihr reichlich *ἀγλαΐην καὶ κῦδος* gebracht habe (v. 287). Das werde nun aufhören, steht hinter dieser Klage, und die Beziehung zu der düsteren Ahnung der Frauen stellt sich durch *ἀγλαΐη* her: *οὐ δ' ἐτέλεσσας ἐπ' ἀγλαΐῃ βιότοιο* (v. 252).

Ebenso korrespondiert die mythologische Andeutung, die eine neue Variante erfährt, aber gleichzeitig neben der Vergangenheitserläuterung in den Affektbereich einbezogen wird. V. 256—259 steht beziehungsreich zu v. 290/1. Wie nicht nur inhaltlich also ein Vergleich mit der Chorrede der Frauen sich ergibt, so ist in der Affektbetonung, in der pathetischen Ausdrucksform ebenfalls eine Kongruenz festzustellen, die aber noch überboten wird, indem hier die Mutter selbst spricht. Das »*δειλὴ Ἀλκιμέδη*« der Frauen nimmt sie auf: *δειλὴ ἐγώ* (v. 279). In v. 286 verstärkt sie diesen Ausdruck durch *δυσάμμορος* und in v. 290 durch *ᾧ μοι ἐμῆς ἄτης*. Ebenso stehen sich kontrastierend die Bilder, die sie entwickelt, gegenüber: der Todeswunsch und der Wunsch der Bestattung durch den braven Sohn. Hierdurch wird gleichzeitig eine Charakterisierung Jasons gegeben. Dann folgt: *ἀγλαΐη καὶ κῦδος* war früher. In v. 284 steht *νῦν γε μὲν* stark im Gegensatz zur Schilderung ihres verarmten Lebens im öden Haus. Dazu dann wieder der rührende Zug v. 287/8:

ᾧ ἔπι μούνῳ
μίτρην πρῶτον ἔλυσα καὶ ὕστατον.

Die pathetische Form und der ethische Grundton fließen ineinander. Der Bereich des Ethos bildet die Voraussetzung für die Wirkung der Rede, nämlich der Schmerz der Mutter schlechthin, und die Äußerung bedient sich des Mittels des Pathos in der Klage der Mutter. Im Hinblick auf die vorbereitenden Anspielungen in der Frauenchorrede zeigt sich eine Steigerung des Affektes. Zu betrachten ist nun, in welchem Verhältnis diese Steigerung der Ausdrucksmittel zu der Antwortrede Jasons steht und welche Stellung beide Reden innerhalb dieser Szene haben. Um den Gefühlsausdruck abzurunden, unterstreicht Ap. die Klage der Mutter erneut durch die ausschließlich auf Affekt abgestellte Situation v. 292/3:

ταὶ δὲ γυναῖκες ἀμφίπολοι γοάασκον ἐπισταδόν.

Den Gegensatz stellt schon im Einleitungsvers zur Jasonrede das starke *αὐτὰρ* (v. 293) her und die den Inhalt der Rede vorwegnehmende und den Ausdruck eindeutig festlegende „Regieanweisung" des Dichters v. 293/4:

ὃ τήν γε μειλιχίοις ἐπέεσσι παρηγορέων προσέειπεν.

Eindringlich bittet er die Mutter, den Kummer nicht zu verstärken. Die *μοῖρα* der Götter solle sie, auch wenn es schwer fällt, zu ertragen ver-

suchen. Weiter aber möge sie bedenken, daß Athene mit ihrem Rat zur Seite stehe. Dem Orakel solle sie vertrauen; denn Apollo verheiße Günstiges. Und ferner solle sie auf den Beistand der Helden bauen. Daran schließt sich die Aufforderung, daheim mit dem Gesinde zu warten, indem er warnt, nicht mit Klagen zum bösen Vorzeichen für die Fahrt zu werden. Der leidenschaftlichen Klage steht hier also das Pathos des Trostes entgegen. Der Auflösung im Gefühl setzt Ap. die Willensfestigkeit gegenüber. Vier Imperative bilden das grammatikalische Konstruktionsgerippe, das diese Haltung in der gerade zehn Verse umspannenden Rede verdeutlicht:

v. 295/6 ... *μή μοι ... ἐνιβάλλεο ...*
v. 300 ... *τλῆθι φέρειν ...*
v. 300 ... *θάρσει ...*
v. 304 ... *μίμνε ...*

Die an jeden Imperativ anknüpfenden Folgerungen und Hinweise auf die Möglichkeiten geben der Rede einen zwingenden Ton der Beruhigung. Die Grundhaltung der Rede entstammt wieder wie in der vorhergehenden Rede der Mutter der Sphäre des Ethos. Aber nicht das Gefühl ist dominierend, sondern eben der Wille. Das Gefühl ist hier nur Mittel zum Zweck. Das soll nicht heißen, daß Jasons Äußerungen gefühllos sind. Dagegen spricht sofort zu Beginn seiner Rede seine gefaßte Haltung. Er sagt da: Nicht wirst du das Leid durch Tränen lindern, sondern nur Leid auf Leid türmen (v. 297); denn Leiden* teilen die Götter den Menschen zu. Ihre *μοῖρα* lerne, auch wenn es hart wird, zu ertragen.

Dieselbe innere Beziehung, wie sie sich zwischen der Alkimederede und der Frauenchorrede ergab, stellt sich auch zwischen Jasons Rede und der Männerchorrede her. Die Zuversicht der Männer angesichts solcher Helden v. 244/5:

αὐτῆμάρ κε δόμους ὁλοῷ πυρὶ δηώσειαν
Αἰήτεω, ὅτε μή σφιν ἑκὼν δέρος ἐγγυαλίξῃ.

entspricht vollkommen dem Hinweis Jasons v. 300/2:

... *θάρσει δέ ...*
... *ἀτὰρ μετέπειτα γ' ἀριστήων ἐπαρωγῇ.*

Und die Gefaßtheit gegenüber dem unabwendbaren Gebot v. 246:

ἀλλ' οὐ φυκτὰ κέλευθα, πόνος δ' ἄπρηκτος ἰοῦσιν.

wird bei Jason v. 298:

πήματα γάρ τ' ἀίδηλα θεοὶ θνητοῖσι νέμουσιν ...

erweitert zu einer verallgemeinernden Haltung nicht nur dem irdischen Befehl einer übergeordneten Macht gegenüber, sondern zur grundsätzlichen

---

* cf. Eur. Tro. 591 *ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται*
Alc. 1039 *ἀλλ' ἄλγος ἄλγει ... προσκείμενον*
das *σχῆμα* ist allgemein tragisch bei Soph. und Eur.

Einstellung gegenüber der von den Göttern stammenden und verhängten *μοῖρα*. Durch dieses In-Beziehung-Setzen beweist Ap. aber eine bewußte Anwendung künstlerischer Steigerungsmittel. In reichem Maße wird die Variatio angewendet. Wie sich aber so Männerchorrede und Jasonrede in Steigerung ergänzen, und in gleicher Weise Frauenchorrede und Alkimederede aus einer nur graduell unterschiedenen Gefühlslage entspringen, so entsprechen sich in ihrer polaren Gegensätzlichkeit die Rede der Mutter und die des Sohnes. Der leidenschaftlichen Klage der Mutter, dem Protest wider die *ἐμὴ ἄτη* stellt Jason unerschütterliche Ruhe entgegen, mit der er zum *τλῆθι φέρειν* der *μοῖρα* weist. Die Ruhe, die er trotz dem Wissen um die Schwierigkeit seines Auftrages hat, gibt er der Mutter auch als Weisung für ihr Verhalten an, indem er sagt (v. 303/4):

ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν αὖθι μετ' ἀμφιπόλοισιν ἔκηλος
μίμνε δόμοις . . .

Jetzt erklärt sich auch, warum Ap. den Vater völlig ausschalten mußte — von den referierenden Andeutungen abgesehen. Er mußte den Vater verwenden, weil die Sagenvorlage sein Vorhandensein gab, aber er konnte ihn zum Schweigen verurteilen. Kompositionstechnisch, d. h. auf Grund seines auf ein bewußtes künstlerisches Ziel hinstrebenden Kunstwillens mußte er den Vater in den Hintergrund rücken. Daher fehlt auch in der Rede der Alkimede der Hinweis auf den Vater. Sie sagt ja zu Jason: „Wenn du weggehst, bin ich einsam im öden Haus." Also: klare Herausstellung — typisierende Realistik und Charakterisierung — des Abschiedes von Mutter und Sohn als d e s Abschiedes schlechthin ist neben der Bezogenheit auf die vorhergehende Redeszene hier sein Ziel.

Die Absicht des Ap. war, in konzentrierter Form die Volksszene durch die intimere, durch den dramatischen Akzent jedoch prägnantere Form, zu einem endgültigen Höhepunkt hinzielen zu lassen. Die Rede des Vaters hätte diese Linie unbedingt zerrissen und den Bogen der Bezogenheiten beider Redenpaare zerbrochen. Nicht allein das Gesetz der Auswahl entschied, um mit dieser ersten Szene das Epos in medias res lebendig hineinzuführen, sondern das einer Zweckbezogenheit, die dramatische Spannungsgeladenheit einer Szene symmetrisch zu teilen und — das liegt in der Linie der euripideischen Tragödie! — wirksam für episches Gestalten und Ausbauen eines Erzählungsvorganges auszuwerten. Das überleitende Stichwort zum folgenden Szenenkomplex fällt rein äußerlich v. 305:

κεῖσε (nämlich zum Schiff)
δ' ὁμαρτήσουσιν ἔται δμῳές τε κιόντι.

Es folgen noch einige Verse im Erzählungsstil, mit denen die Szene abklingt; denn sie enthielt ein hohes Maß von Spannung, das in einer folgenden Szene nicht beibehalten werden konnte. Um keine Übermüdung zu bewirken, beginnt daher Ap. mit einer klaren kontrastierenden Erzählungspartie.

Ergebnis.

1. Die Reden stehen an entscheidender Stelle. Sie dramatisieren die Erzählung. Sie geben dem Ereignis seine innere Bedeutung, führen die Handlung weiter und schaffen eine szenische Wirkung.
2. Sie stehen in innerer Bezogenheit und situationsgemäß. Starke Kontrastkomposition. Strenge Konzentration jeder Rede durch Vereinheitlichung des Gehaltes. Vermeidung jedes vom Hauptgedanken oder vom Gefühl abdrängenden Gedankens.
3. Zerlegung der Hauptszene in zwei Abschnitte, die auf ein Ziel gesteigerter Wirkung hinweisen, führt zu einer κλῖμαξ der Ausdrucksmittel zwischen den korrespondierenden Redenpaaren. Die offen gelassene Spannung im ersten Redenpaar wird im zweiten Redenpaar überbaut und findet in der letzten Rede ihren endgültigen Höhepunkt. Ethos des Inhaltes mittels des Pathos der Ausdrucksform zu „dramatischer" Wirksamkeit erweitert.

Am Strand von Pagasai.

Dasselbe Verfahren der Zerlegung eines Erzählungsvorganges in zwei Bildausschnitte zur Charakterisierung der wesentlichen Momente des Abschiedes, wobei der zweiten Teilszene ein besonderes Schwergewicht durch Intensität und Steigerung des Affektes in den Reden gegeben wurde — dieser gleiche pointierende Kunstwille erweist sich in der neuen Phase der Erzählung tätig.

Nach dem Abschied folgt ein Komplex von Strandszenen, der von v. 317, scharf mit *αὐτὰρ ἐπεί* einsetzend und sich gegen den vorhergegangenen Handlungskomplex abgrenzend, bis v. 518 reicht. Zeitlich wird damit der Nachmittag, Abend und die Nacht, die schließlich in epischer Erzählungsmanier den Ausklang bildet, umspannt. Die Ereignisse während dieser Zeitspanne werden in drei besondere Handlungsphasen geschieden.

1. Versammlung der Helden.
   Jasons Ansprache und die Wahl des Führers: v. 328—362.
2. Opferszene.
   Gebet und Opferdeutung: v. 394—449.
3. Abendliches Gelage.
   Streit und Versöhnung durch den Gesang des Orpheus: v. 450—518.

1. Versammlungsszene.

In der knapp 15 Verse umfassenden Überleitungserzählung wird geschildert, wie Jason bei der Argo eintrifft und nach ihm wider den Willen des Pelias auch Akestos und Argos. Die nicht aus der Erzählung zur Szene erhobene Begegnung — d. h. „Unterdrückung" der Szene — mit der Artemispriesterin bleibt lediglich ein genrehaftes Bild und untergeordnetes, aber

belebendes Ereignis, das Ap. zugleich verwertet, um die Eile des Jason zu charakterisieren. V. 313/4: sie hat ihn schon an der Hand ergriffen. Weswegen Argos und Akestos nicht mitziehen sollen, bleibt ungeklärt. Jason fragt auch nicht. Das wird zwar zum Ausdruck gebracht v. 327, aber zugunsten der wichtigen *ἀγορά*-Szene unterdrückt und die szenische Wirkung für diese aufgespart. V. 328 setzt die Szene ein mit der kurzen Thema-

angabe: *τοὺς δ' ἀγορήνδε συνεδριάασθαι ἄνωγεν.*

V. 362 endet die Szene mit dem Abschluß der Sprechpartie. Den Rest des epischen Handlungsvorganges bildet die Erzählung vom Auftrage des Jason: Stapellauf der Argo usw. Also eine scharfe Teilung der Handlung in szenische Partie mit eingelagerter Sprechpartie und in reine Erzählungspartie. V. 392 ist der Vorgang abgeschlossen. Jason eröffnet die Versammlung mit einer Ansprache v. 332—340. Alles sei für die Fahrt vorbereitet. Bei günstigem Wind könne die Fahrt angetreten werden. Zu regeln sei die Frage der Führerschaft. Der *ἄριστος ὄρχαμος* soll gewählt werden, dem alles obliege. Die Selbstverständlichkeit der Annahme, daß Jason als Einberufer der Teilnehmer zur Fahrt auch Leiter der Expedition sein müßte, wird durch seine Forderung *ἕλεσθε ὄρχαμον ἡμείων* v. 339 hinfällig; denn Herakles ist unter ihnen. Die Folge ist denn auch v. 342/3

μιῇ δέ ἑ πάντες ἀυτῇ σημαίνειν ἐπέτελλον.

Herakles aber weist das Amt von sich v. 345/7. Weder er noch ein anderer käme in Frage, sondern der allein möge die Leitung übernehmen, der alle berufen habe. Diese Forderung findet Billigung. Jason gibt nun seine Anweisungen v. 351/362:

1. Die Diener sollen Rinder zum Opfer und für das Mahl herbeiführen.
2. Der Stapellauf soll erfolgen.
3. Das Schiff soll seeklar gemacht und die Auslosung der Ruderbänke vorgenommen werden.
4. Ein Altar soll für Apollon errichtet werden.

Die Ausführung dieser Punkte geht nun in der Erzählung so vor sich, daß zuerst Punkt 2 erzählt wird. Er erfährt die reichste Detailschilderung. Dann wird Punkt 3 ausgeführt und nach ihm Punkt 4. Punkt 1 reiht sich an. Punkt 4 und 1 aber bilden schon den Übergang zur Opferszene. Der Dichter spart sich Punkt 1 auf, um ihn mit Punkt 4 zu verbinden und so den Umriß der abgeschlossenen Stapellaufszene zu verwischen und eine Verknüpfung mit der neuen Handlungsphase zu beginnen.

Zwei sichtbare Höhepunkte hat diese Stapellauferzählung: einmal die Versammlungsszene und zum anderen die anschauliche reine Erzählungsphase des Stapellaufes selbst. Sie stehen also in wirksamem Kontrast zueinander. Das Schwergewicht liegt aber auf der Redepartie, die in sich voll Spannung die neue Situation veranschaulicht und die epische Handlung

fortführt. Ein Bogen spannt sich auch damit zur Opferszene, in der dann Gebet und Weissagung wieder durch Reden die epische Handlung überhöhen und die neuen Höhepunkte der gradlinig verlaufenden epischen Handlung darstellen.

Warum teilt Ap. die Ansprache Jasons durch die lakonische Erwiderung des Herakles?

Im Grunde gehört sie als Einheit zusammen, und der Effekt bleibt ja auch derselbe. Aber durch die Wendung *ἕλεσθε τὸν ἄριστον ὄρχαμον* gewinnt Ap. ein Spannungsmoment. Ap. konnte die Ansprache Jasons folgendermaßen formen:

1. alles ist soweit geregelt;
2. folgendes ist jetzt noch zu erledigen.

Durch Jasons ausdrückliche Forderung, den Besten zum Führer zu wählen, gewinnt er die Möglichkeit, die Situation dramatisch zu steigern. Und er kann erneut Jason charakterisieren. So zeichnet er ihn auch in derselben Weise, wie er durch die Mutter charakterisiert wurde, aus: er ist höflich und ohne Anmaßung. Als man ihn dann wählt, dankt er sehr höflich-höfisch **v. 351:**

εἰ μὲν δή μοι κῦδος ἐπιτρωπᾶτε μέλεσθαι ...

Ebenso wird seine Beziehung zu den *θεοί* erneut hervorgehoben. Um so wirksamer steht der durch die Heraklesrede isolierte Teil seiner Ansprache, die ihn als Bevollmächtigten zeigt, zum ersten Teil, wo er nur als erster Sprecher fungiert. Die Bestätigung durch Herakles und damit auch durch die übrigen Gefährten erhöht ihn nicht nur in seiner neuen Eigenschaft, sondern verleiht seiner Rede eine gesteigerte Gewalt und besonderen Nachdruck. Dennoch ist charakteristisch für sein trotz der ihm übertragenen Gewalt ihn auszeichnendes Respektgefühl vor den Helden, daß er seine Befehle nicht imperativisch formuliert. Die Befehle, in die er sich mit einbezieht, sind im Ton eines „princeps inter pares" zum Ausdruck gebracht. Jeder Imperativ hat seine Modifikation in einen Optativ erhalten.

Auch Herakles wird in seinen wenigen Worten charakterisiert. Er bleibt sitzen, ausdrücklich bemerkt das Ap. Das ist nicht Ungeschlachtheit. Er verzichtet auf höfische Manieren. Er ist erst ehrlich, dann höflich. Er liebt keine Umstände. Und so ist auch seine in ihrer Kürze um so gebieterischere und keinen Widerspruch duldende Rede. Er wird in Lemnos ähnlich gebieten und die Expedition aus süßem Nichtstun und Liebeständeleien an ihre Aufgabe erinnern. Harte Worte wird es da setzen.

2. Opferszene.

Wie schon erwähnt wurde, erfuhren die Befehle des Jason in der Erzählung eine Umgruppierung, so daß sie in ihrer unmittelbaren Bezogenheit zum Opfer die neue Situation einleiten können. Das starke *αὐτὰρ ἐπεί* in v. 394 und der Hinweis „nachdem sie Jegliches besorgt hatten" läßt die

Vermutung offen, daß Ap. schon hier die Zäsur zwischen den beiden Handlungsphasen anstrebt und damit die Erzählung von der Auslosung der Sitzplätze zu der neuen Handlungsphase ziehen möchte, um nicht allzu knapp den Rahmen für die innerhalb der Opferzeremonie stehenden Reden zu nehmen, die abrupt genug zwei Verse hinter der Opferdeutungsrede des Idmon v. 449 abbricht. In der Mitte der Szene, nach dem Gebet des Jason und vor der Opferdeutung durch Idmon, ist der reale Vorgang der Opferung selbst in einfacher Erzählung eingelagert. Sie ist reich detailliert. Das Gebet (v. 411/424) ist an Apollon gerichtet, der das Schiff sicher auf der Fahrt zum Ziel und wieder zurück geleiten möge. Zum Dank werden ihm bei der Rückkehr Spenden in Pytho und Delos verheißen. V. 420 wendet sich Jason dem bevorstehenden Opfer um günstige Seefahrt zu. War der erste Teil mit Rückblick auf das Jason gegebene günstige Orakel mehr allgemein gehalten, so beginnt mit *νῦν δ'ἴθι* der Hauptteil des Gebetes, verstärkt durch nochmalige Anrufung des Gottes, dem ganz besonders das Geschick der Expedition anheimgestellt wird, wobei noch einmal wie zu Beginn in der Anrufungsformel der Gott mit *ἄναξ* beschworen wird. Den Abschluß des Gebetes bildet der Wunsch um guten Fahrwind. Der Nachdruck in dem Gebet liegt auf dem zweimaligen Hinweis auf den Rat Apollons, die Fahrt zu unternehmen. Der in seiner demütigen Haltung gesteigerte Gehalt erhält lautmalerisch v. 423/4 durch die Bevorzugung der weichen *η-*, *ει-* und *ευ-*Vokale und Diphthonge sein zweckmäßiges formales Gewand. Idmons Opferdeutung v. 440/7 geht von dem positiven Befund, den der aufwallende Rauch bietet, aus. Dann aber entwirft Idmon ein düsteres Bild: *ἀπειρέσιοι ἄεθλοι* auf der Hin- und Rückfahrt bleiben nicht erspart. Für ihn selbst ist noch Ärgeres bestimmt: *στυγερῇ ὑπὸ δαίμονος αἴσῃ* — der Tod. Das haben einst ihm schon *κακοῖ οἰωνοί* prophezeit. Um der *εὐκλείη* willen aber sei er doch dem Ruf zur Mitfahrt gefolgt.

Die Funktion der Rede ist vielseitig:

1. weist sie durch den Charakter der Prophezeiung in die Zukunft, enthält also modifiziert Bestandteile des Futurstiles.
2. charakterisiert sie die Haltung des Idmon, bewegt sich also in der Sphäre des Ethos.
3. bringt sie eine neue Spannung in die Situation, die ihren Austrag dann in der folgenden Szene findet.
4. steht sie in starkem Kontrast zum Gebet des Jason. Die gute *μοῖρα* wird doch schwer von *στυγερὴ αἶσα* und *πότμος* überschattet.
5. der düstere Charakter der Rede betont nicht nur gehaltlich, sondern auch formal durch die den Affekt des Schmerzes erzeugenden Elemente das Pathos.
6. damit erreicht diese Szene ihren Höhepunkt, der um so stärker zur Wirkung kommt, als die Szene sofort abbricht. V. 449 stehen sich als Resultat *γήθησαν* und *ἄχος δ' ἕλεν Ἴδμονος αἴσῃ* stark gegenüber.

Nicht nur der dramatische Charakter der Szene, die durch die beiden kontrastierenden, aufeinander bezogenen Reden die Erzählung wirksam an entscheidender Stelle überhöht, ist das wesentliche, sondern daß von der Rede des Idmon ein Spannungselement die Verbindung zu dem Höhepunkt der folgenden Szene herstellt.

3. Abendschmaus. Gelage. Streit und Versöhnung.

Gerade diese Szene ist ein typisches Beispiel dafür, wie sorgsam Ap. auf bildhaft szenische Wirkung abzielt, wobei er auf möglichst rahmenhafte Abrundung bedacht ist, innerhalb deren er die Handlung, sofern es irgend nur eine Möglichkeit gibt, durch eine die Erzählung ablösende Sprechpartie aus der ruhig fortschreitenden Stetigkeit epischer Manier zo konzentriertem Ausdruck erhebt.

Sorgfältig wird der zeitliche Umriß gegeben: v. 450 beginnt die neue Szene. Abgeschlossen wird diese v. 518. Also zwischen Dämmerungseinbruch und inzwischen eingetretener Nacht spielt sich dieser Handlungsvorgang ab. Die Sprechpartie setzt nach dem Abendessen, auf das v. 457 einleitend hingewiesen wird, ein.

Der erste Teil des Gespräches wird zugunsten des zweiten unterdrückt. Inhalt der unterdrückten Partie ist v. 458/9, wo durch *ὅτ' ἄατος ὕβρις ἀπείη* aber schon das Thema der zweiten Partie eingeleitet und angezeigt wird. Das darauf folgende Weingelage schafft erst die charakteristische Atmosphäre für ein affektbetontes, dramatisches Gespräch. Den Anlaß für die Hybris, auf der die nun folgende Sprechpartie aufgebaut ist, bildet die Trunkenheit des Idas, der Anstoß an Jasons Verhalten nimmt. Der sitzt unbeteiligt unter der Nachwirkung der Prophezeiung dumpf brütend und *ἀμήχανος* da (v. 460/1). V. 463 beginnt der Wortstreit, der v. 512 seinen Abschluß durch den Gesang des Orpheus findet. Mit wenigen Ausleitungsversen, die den Eindruck dieses streitschlichtenden und alle bezaubernden *μῦθος* schildern, klingt die Szene aus. Mit stärksten Kontrastmitteln ist die Streitszene komponiert. Idas glaubt im Verhalten des Jason Feigheit zu erkennen. Nicht genug, daß er Jason damit beleidigt, sondern vielmehr glaubt er nun, vermessen sich der Gewalt seiner Lanze rühmend, daraus das Recht für sich beanspruchen zu können, daß durch seine Hilfe allein das Gelingen der Aufgabe zur Selbstverständlichkeit wird. Zweimal höhnt er die Götter: v. 467/8. Kein *ἀκράαντον ἄεθλον* gäbe es (v. 469), wenn Idas dabei sei:

v. 470 *καὶ εἰ θεὸς ἀντιόφτο* *.

Er stürzt ungemischten Wein hinab. Lippen und Wangen werden von Wein überschüttet. Alle murren. Also ausführliche Zustandsschilderung.

* cf. Äesch. Sept. 530 (Mooney) und Soph. Ai.: die Botenrede über den Abschied vom Vater.

Idmon antwortet mit einer Mahnrede, in der er ihm ein warnendes Beispiel der Hybris entgegenhält. Für die Beleidigung des Jason erklärt er, gäbe es andere *μῦθοι παρήγοροι*, die nicht mit den Mitteln der *ἀτάσθαλα* (v. 480) ihren Zweck erfüllten. Zur *ἄτη* bringe ihn der Wein und zum *θεοὺς ἀτίζειν*. Idas ist nun in voller Trunkenheit: *ἐκ δ' ἐγέλασσεν* (v. 485) heißt es und *ἄδην* (v. 485). Idmon soll ihm weissagen, ob er denselben *ὄλεθρος* (v. 488) zu erwarten habe, wie in dem angeführten Beispiel. Aber er möge sinnen, wie er entkäme, wenn seine Weissagungen nicht stimmten. Jason und die Gefährten mischen sich warnend ein. Inmitten dieses Aufruhrs beginnt Orpheus seinen Gesang anzustimmen. Nach der Kosmogonie unterbricht Ap. den indirekt wiedergegebenen Bericht mit: *ἤειδεν* (v. 503). Er fährt fort mit dem Referat der Theogonie und beschließt sie mit der Schilderung der Zeit, in der Zeus noch jung ohne den Blitz der Kyklopen in der Diktäischen Grotte wohnte.

Die Gegensätzlichkeiten innerhalb dieser Szene erhalten durch die Steigerung der die Spannung aufs Äußerste emportreibenden Affektmittel eine Scheindramatik. Jede Rede ist auf die knappste Form zusammengezogen. Um so kontrastierender steht dem Wortstreit dann die schon durch die äußere Form der indirekten Wiedergabe einer anderen Sphäre angehörende Verherrlichung des gelästerten Zeus gegenüber. Damit wird die Spannung ausgeglichen und gleichzeitig der Höhepunkt aus dem irdischen Bereich herausgehoben und ein überraschender Effekt geboten. Das allen Menschenstreit schlichtende Lied des Sängers bildet nicht nur für diese Szene selbst den wirksamsten Abschluß, sondern es beschließt auch die ganze Szenenfolge in einer feierlichen Form. Die Antwortrede des Idas auf die Mahnrede des Idmon zeigt eine feine psychologische Pointe, obgleich im Grunde auch hier dieselben Gedanken wie in der ersten Rede gegen Jason dahinter stehen: Der Invektive gegen Jason entspricht der Angriff auf Idmon durch den verächtlichen Ton in *σῇσι θεοπροπίῃσιν* (v. 487) und der namentlichen Gotteslästerung das *πατὴρ τεός* (v. 489); nur die Idmons Reden bedrohende Äußerung übersteigert die auf Grund der Vorstellungen Idmons ein wenig gemäßigte Ausfälligkeit gegen die Götter.

Es sind insgesamt drei Szenen, in die der Handlungsablauf eingeteilt wird. Die Teilvorgänge spielen sich in der strengen Zeitgrenze eines Nachmittags ab, dagegen wird die örtliche Einheit durch mehrfachen Szenenwechsel zerstört. Durch die Sprechpartien, welche die Handlung vorwärts treiben, wird die geistige Einheit der Abschiedsszenen gewährleistet.

Die beiden Eckszenen tragen den lebhaftesten Ausdruck. Dort zu Beginn der Zug der Helden durch das Volksgetümmel, hier der Streit in letzter Stunde. Aber dominierend hebt der Hymnus des Orpheus mit der Gewalt seines Gesanges, die Aufmerksamkeit auf ein anderes Ziel lenkend, diese letzte Spannung auf. Dabei wird die indirekte Wiedergabe zu einem besonderen Steigerungsmittel; denn die indirekte Rede steht der Erzählung

näher als die direkte Rede. Diese Zurückhaltung erscheint hier widerspruchsvoll. Um aber den heftigen Affekt zu überbieten, konnte nur ein Ausdrucksmittel in Frage kommen, das sich nach den direkten Reden von diesen kontrastierend abhebt. Während auch in der Odyssee die Gesänge der *ἀοιδοί* indirekt referiert werden, diese Form hier eigentlich nichts Neues darstellt, gewinnt die lange indirekte Wiedergabe des Hymnus ein Übergewicht, das den aufgeregten Charakter der Szene dämpft und den Übergang zur Erzählung, die mit der Nachtruhe schließt, bildet.
Innerhalb des gesamten Handlungsvorgangs der Szenen am Strand von Pagasai liegt der Hauptakzent auf dieser letzten Szene. Aus der für einen Gefühlsausbruch besonders geeigneten Situation und durch das Motiv der Hybris ist in ihr die Möglichkeit gegeben, in stärkster Wechselwirkung mittels des Pathos und des ihm gegenübergestellten Ethos, das schließlich zur Aufhebung aller Spannung führt, beides zugleich zu erreichen: Höhepunkt einer Szenenkette und Ruhepunkt, der durch diese doppelte Funktion zum wirksamen Ausgangspunkt einer nun ruhig und stetig fortschreitenden Erzählungspartie wird. Aber nicht nur innerhalb des Strandszenenkomplexes zeigt sich eine Steigerung der künstlerischen Gestaltungsform wirksam, sondern eine Beziehung zu dem Abschiedsszenenkomplex wird ebenfalls sichtbar. Für diese übergreifende Beziehung möchten wir den Begriff der „Inneren Korresponsion" einführen.

Um mit der wiederholt angewandten Bezeichnung „dramatisch" nicht einem Mißverständnis ausgesetzt zu sein, tragen wir hier deshalb einige klärende Bemerkungen nach, wie wir diesen Begriff verwenden wollen, die gleichzeitig für die gesamte Analyse des Epos zu gelten haben.
Der Begriff des Dramatischen als Gegensatz zum Epischen bedeutet, daß der Bühnendichter an Stelle der Darstellung oder Erzählung von Begebnissen im Epos durch die Personen selbst in ihren Äußerungen die Handlung tragen läßt. Ihre Beweggründe zum Handeln, ihre Empfindungen werden unmittelbar ausgedrückt. Bald ist die Dramatik, d. h. Spannung, die sich in den Reden der Personen kundgibt, mehr äußerlicher, bald mehr innerer Art, besonders wenn eine Person Ziele im Auge hat, die den anderen Personen als ihren Gegenspielern etwa verborgen bleiben. Das Wesen des Dramas drängt stets einem Ziel zu. Dagegen liegt es im Wesen des Epos, das ja auch einem Abschluß, einem Ziel entgegenstrebt und die Begebenheiten gemäß dem im Proömium angeschlagenen und den Hörer auf das Entscheidende vorbereitenden Thema abrunden will, eine möglichst große Anschaulichkeit in der Ausmalung des Teilvorgangs (aus vielen solchen setzt sich das ganze Epos zusammen) zu bieten. Das Verharren, das Verweilen, kurz die Teilhandlung dominiert vor dem Streben, zum Ziel zu gelangen. Nur in den Reden, sagten wir, können wir Dramatik beobachten. Wenn wir im Epos nun Partien sehen, die fast vollständig aus Reden bestehen, können wir da von Dramatik an sich schon sprechen?

Ohne Zweifel. Aber wir müssen betrachten, ob diese Reden nicht von solcher erzählenden Breite sind, daß wir den Begriff „dramatisch" nur modifiziert und in Anführungsstriche zu setzen wagen. Nicht die Länge macht diese Einschränkung nötig. Wie lang sind doch z. B. die Reden in den Tragödien! Das Wesentliche ist, daß, außer in den Botenberichten etwa, in ihnen das Innere der Personen zum Ausdruck gelangt, daß es sich darbietet, daß ein seelischer Vorgang dargestellt wird, der nicht durch erzählte Partien abgelöst wird, in denen die Umwelt als solche wieder mehr hervortritt und damit die Entwicklung des Seelischen abschneidet. Alle großen Redenpartien im Epos bleiben daher nur Ansätze zur Dramatik. Sie bleiben bedingte Dramatik.

Betrachten wir nun rückblickend die besprochenen Szenen, d. h. die bisher bildhaft dargestellten Abschnitte unseres Epos, in denen der Handlungsablauf durch Reden einen aus der Erzählung herausgehobenen bewegteren Charakter erhielt, gerade hinsichtlich des Dramatischen: mit Ausnahme der Streitszene, die den Konflikt in seiner Anbahnung bis zu seiner Lösung zeigte, haben wir nur Gesprächsausschnitte, Reden gefunden, die die Handlung entweder wie im Abschied von Pagasai begleiten oder die wesentlichen Momente bevorzugt wie in der Versammlungs- und Opferszene herausstellen. Die Reden geben der Szene nur einen Akzent, unterstützen den Vorgang, lassen die Personen zwar in ihrer Haltung hervortreten; aber in einer Momentaufnahme nur werden sie sichtbar. Die Reden lassen jede nicht zur Situation gehörige Abschweifung vermissen. Sie geben der Erzählung ein Mehr an Ausdruck, als es reine Erzählung zu geben vermag. Sie leihen sich vom Drama die Aktivität, das Vermögen, die Person, die gerade redet, selbst als Gestalt hervortreten zu lassen. Der Begriff des Dramatischen ist zu viel. Der Versuch, dafür „gesteigerte Erzählung" zu sagen, ist zu wenig. In der Mitte zwischen beiden liegt die Wirkung, die wir verspüren. Die Erzählung wird dramatisiert, wird zu szenischer Wirksamkeit gesteigert, aber nicht mehr. Die Streitszene nun läßt die Handlung völlig in den Reden fortschreiten. Wir sprachen von Scheindramatik. Das stimmt. Wir haben keinen Ausschnitt bemerkt. Wenn der Gesang des Orpheus auch alles in Frieden enden läßt, bleibt es dennoch unglaubhaft, daß hernach kein Wort mehr gewechselt würde. Der Dichter will symbolhaft andeuten: der Streit kommt zum Ausgleich. Das ist für ihn das Wesentliche. Er legt keinen Wert auf das übrige. In der zweiten Streitszene am Schluß des Buches läßt er den Streit ganz anders ausschwingen. Dort wird restlos die dramatische Möglichkeit erschöpft. Diese Szene geht damit über die eben behandelte hinaus. Wir haben das Gefühl, daß nach dem letzten Wort tatsächlich die Szene aus ist.

Während der dramatische Dichter eine Szene vollkommen abrunden muß, wenn sie nicht fragmentarisch und für den Hörer unverständlich sein soll, kann der epische Dichter beliebig abbrechen, da ja die Erzählung ihm die

Möglichkeit gibt, nachträglich restlose Klärung zu schaffen. Er muß es nicht. Homer läßt z. B. in der Aussprache Hektors mit Andromache vollkommen alles sagen vom Begegnen bis zum letzten Abschiedswort. Da ist es unvorstellbar, daß, wenn die Szene auf der Bühne selbst vorgeführt würde, noch ein Wort dazu gesetzt werden müßte. Aber das ist nicht das Entscheidende allein. Wir können lediglich feststellen, daß diese Szene über die epische Manier vorstößt und das attische Drama solche Szene als Beispiel benutzen lernte. Wenn Ap. nun seine Erzählung wieder durch Reden belebt, so sieht er sich gezwungen, wenn er eine Szene fast nur durch Reden gestalten will, in den Grenzen des Epos zu bleiben, und zwar des alten Epos, wenn er an die alte Tradition anknüpfen will. Die Kenntnis von der Technik der Tragödie aber, die das Dramatische vollkommen ausbildete, hat bewirkt, daß auch dort, wo eine Szene wie die des Streites ihn zu einer Gestaltung in traditioneller Anlehnung an das alte Epos reizte, die Spannung und Zielstrebigkeit der Tragödientechnik enthalten ist, so daß das breite epische Verweilen ausgeschaltet wird. Solche längere Gesprächspartie homerisiert ohne Zweifel, aber die Reden wechseln in stärkerer Aufeinanderbezogenheit ab, indem kein Raum gelassen wird für Einbeziehung von Elementen, die nicht unbedingt nötig sind. Man kann diese Dramatik, die durch Ausschaltung des episch erzählenden Momentes entsteht, nicht ohne weiteres echter Dramatik gleichstellen. Sie ist stilisierte Redeaktion, die durch das Mittel des Kontrastes inhaltlicher oder formaler Art stilistisch den Anschein von Dramatik erweckt.

Wenn wir also den Ausdruck „dramatisch" gebrauchen, um die besondere Akzentuierung einer Szene mittels Sprechpartie hervorzuheben, so ist dieser Begriff unter der Einschränkung zu verstehen, wie wir ihn eben anzudeuten versuchten. Er weist mehr nach der Richtung des Dramas hin als nach der des alten Epos. Während Homer noch nicht das Drama als Literaturform kennt, aber selbst schon dramatische Ansätze zeigt, überblickt Ap. die vollkommen durchgebildete Ausdrucksform des Dramas und läßt seine Dialoge auf der Linie der Tragödie halten. Das dramatische Element der Tragödie wird also auf das Epos übertragen.

Lemnos-Abenteuer (v. 600—914).

Ein breites Stück linearer Erzählung behandelt rein registrierend die Reiseroute und führt zu dem ersten großen Abenteuer. Nach einer Tag- und Nachtfahrt nähert sich die Argo Lemnos. Man erfährt, daß es dort Ehezwist, Mord und Totschlag gegeben hat, aus denen nur die Frauen als Überlebende hervorgingen. Kleine Aitiologika sind in die Erzählung eingestreut. Die Frauen sichten die Argo. Das schafft Leben und Bewegung. Die des Waffenhandwerks unkundigen Frauen fürchten Einfälle, besonders von seiten der Thraker. Sie werfen sich in Waffen und Wehr und erwarten

die Landung der Argo. Die Argonauten schicken einen Herold, um wegen der Aufnahme zu verhandeln. Diese Szene wird nur referiert: also „unterdrückte Szene". Das Resultat dieser Mission des Herolds wird v. 650 genannt nebst genauer zeitlicher Fixierung des nun anhebenden Geschehens: v. 651. Anderentags kann die Argo wegen widrigen Nordwindes nicht fahren. Alle Voraussetzungen psychologischer Art sind von Ap. gegeben, mitten in die Situation der ersten Szene eines Szenenkomplexes hineinzuführen, der v. 653 beginnt und v. 914 endet. Sorgfältig ist sein Aufbau gegliedert:

1. Frauenratsversammlung (v. 653—708).
2. Botschaft der Iphinoe (v. 709—720).
3. Audienz des Jason bei Hypsipyle (v. 793—833).
4. Der Zorn des Herakles (v. 862—878).
5. Abschied Jasons von Hypsipyle (v. 886—914).

Nach den beiden ersten Szenen, die das Hauptereignis vorbereiten (Audienz des Jason bei Hyps.), wird die bereits in lebhaftem Fluß befindliche szenische Handlung noch einmal durch ein retardierendes Element (die Schilderung des Prachtgewandes des Jason) aufgehalten. Der Gang Jasons zum Palast bringt dann wieder den Übergang zu den schon motivierten Ereignissen in ansteigender Spannungskurve. Die Erzählungspartie mit ihrer betonten eindringlichen Schilderung scheinbar nebensächlicher Dinge wird damit zu einem wichtigen Kunstmittel der Spannungssteigerung für die nun in schneller Folge sich abspielende Handlungsphase.

1. Frauenratsversammlung.

Zwei Reden beherrschen die Szene: die der Königin und die der alten Amme. Die den Beschluß der Versammlung zusammenfassenden Worte der Königin (in der Kürze zweier Verse) sowie der Auftrag der Iphinoe geben ihr den Abschluß (v. 700/01). Die Erzählung selbst ist ganz auf den Stand sparsamer szenischer Angaben zurückgetreten. Die Rede der Königin (v. 657/66) eröffnet der Versammlung den Zweck ihrer Einberufung und stellt ihr ein Programm zur Begutachtung. Die κακὴ βάξις vom schlimmen Ende der Männer auf Lemnos darf nicht zu Ohren der Fremden kommen. Es sei besser, ihnen Speise und Trank zu senden und sie nicht in die Stadt zu lassen. Aus ihren Fragen entstände dann kein neues Unglück durch verhängnisvolles Ausplaudern. In enger Korresponsion stehen die Worte, die den Frauen eine unangenehme Erinnerung sind, zu den Stichworten aus der Motivierungserzählung (v. 609 u. v. 614), die den Ernst der Situation verdoppeln, indem eine leichte Ironie in die Sphäre des Komischen zielt. Das ängstliche Sichgebaren bei der Ankunft der Fremden am Strand gibt einen weiteren Beitrag zu dieser Deutung. Die Rede der Amme (v. 675/96) wird mit einer realistischen Charakteristik ihrer Person, ebenfalls ins

Traurig-Komische zielend, eingeleitet. Sie befürwortet den Vorschlag der Königin, aber sie zeigt sofort auf, welche Folgen den Frauen aus der Beseitigung ihrer Männer entstanden sind. v. 678 fällt das aus der Erzählung schon bekannte Stichwort v. 632. Damit leitet sie ihr Programm ein (677/78): es sei notwendig, auch noch etwas anderes zu bedenken: was geschähe, wenn alle Frauen so alt und hinfällig würden wie sie und niemand mehr die Felder bestellen könne. Sie appelliert zuletzt an die jüngeren Frauen, denen sich durch die Ankunft der Fremden eine *ἐπήβολος ἀλεωρή* v. 694 schenke. Wenn man den Fremden alles — Häuser und Besitz — übertrage, so hätte die Stadt einen Schutz. Die Königin erklärt, sie werde Botschaft zum Schiff senden. Iphinoe erhält den Auftrag, den Führer der Fremden zur Audienz zu bitten. Auch seine Gefährten seien herzlich eingeladen. Schnell bricht die Szene ab.

2. Botschaft der Iphinoe.

Unmittelbar schließt diese Szene an die vorhergehende an. Auf jede Rahmenzeichnung wird verzichtet. Iphinoe erscheint bei den Argonauten und entledigt sich auf deren Fragen ihres Auftrages (referiert, also unterdrückte Sprechpartie). Den Auftrag selbst gibt sie in modifizierter Konstruktion des Wortlautes, wie ihn die Königin formulierte, wieder. Die Argonauten glauben, daß Hyps. an Stelle ihres verstorbenen Vaters die Herrschaft übernommen habe. Sie wollen der Aufforderung nachkommen. Hier beginnt gleichzeitig der Übergang zur List- und Lügengeschichte, die die Königin dann später dem Jason als Erklärung für den Verbleib der Männer erzählt. V. 712 korrespondiert mit v. 620, worin erzählt wird, daß die Königin nur ihren Vater verschonte und ihn dann über das Meer entrinnen ließ.

3. Audienz bei Hypsipyle.

In Begleitung der Botin gelangt Jason in den Palast. Der szenische Rahmen wird kaum angedeutet. Wichtig ist die Situation, daher wird sofort die Sprechpartie eröffnet. Der Rede der Königin (v. 793—833) sind zwei Aufgaben gestellt: 1. muß der wahre Sachverhalt, der in der Einleitungserzählung angegeben war, so umgewandelt werden, daß die *ὑπερβασίη* auf ein Maß reduziert wird, dessen Glaubwürdigkeit Jason einleuchten muß; 2. muß Jason ein Hierbleiben auf eine unaufdringliche Art unter Verschweigen des durchsichtigen Planes, den die Amme andeutete, schmackhaft gemacht werden. Bei dieser Lügenmotivation kann die Variatio des hellenistischen Dichters auf eine feine Weise zu ihrem Recht kommen. Nach der affektbetonten (lügnerischen) Selbstverteidigung der Königin unter Verschleierung des wahren Sachverhalts wird Punkt 2 behandelt, der Jason mit dem Gedanken vertraut machen soll, hierzubleiben: die Königin bietet ihm den Thron an und preist die Vorzüge der Insel. Den Abschluß bildet

die Aufforderung, den Gefährten Mitteilung von ihrem Angebot zu machen. Noch einmal wiederholt wird die Einleitung. Mit diesem letzten Gedanken *μὴ δ' ἔκτοθι μίμνε πόληος* knüpft die Rede an den ersten Gedanken an, nämlich an die Frage: v. 793/4.

Die Rede ist sehr wirkungsbewußt und wirkungssicher aufgebaut. Was in der Einleitungserzählung nur knapp zur Orientierung angedeutet wurde, erfährt in der als Lügengeschichte eingelagerten Verschleierungsmotivation eine sorgsame Variatio. Die Wortwahl bewegt sich auf der Ebene des Pathos. Mitleid soll erweckt werden. Die Einleitungsfrage und die Schlußaufforderung der ganzen Rede bedienen sich fast desselben Wortlautes im Ausdruck der Gedanken. Doppelte Prägung erfährt auch der Hinweis, daß die Männer jetzt fort sind und in Thrakien wohnen. Diese Verstärkung dient der Nachdrücklichkeit und gibt der Rede eine abgerundete Form. Der erschütternden Schilderung des Leides steht die liebenswürdige Aufforderung an Jason stark kontrastierend gegenüber. Jasons Antwort (v. 836—841) ist kurz und sachlich. Er nimmt das Angebot an. Er werde zurückkehren, wenn er alles ordnungsgemäß berichtet habe. Die Herrschaft jedoch weist er zurück. Nicht aus Mißachtung, sondern weil er gefährliche Kämpfe zu bestehen habe. Damit wird der Ansatz zur späteren Handlung gegeben. Schnell schließt die Audienzszene. Das Gespräch drängt das epische Berichtmoment völlig zurück und weist ihm die Rolle einer szenischen Regiebemerkung zu. Kurz wird geschildert, wie Jason zu den Argonauten zurückkehrt (v. 842/50).

Die entscheidende Entwicklung für die Lemnoshandlung wird durch diese Szene wirksam unter Betonung der wesentlichen Momente für den Verlauf des Abenteuers zum Ausdruck gebracht. Mit starkem Affekteinsatz beginnt die durch die Audienz eingeleitete neue Szenenfolge. Es folgt nun eine reine Erzählungspartie, die den Einzug der Helden schildert. Der Hauptzweck des Lemnosabenteuers ist, von der Seite der Frauen aus betrachtet, erreicht. Man kann hier von echter innerer Dramatik sprechen: die Überlistung der Argonauten gelingt vortrefflich. Die epische Handlung scheint völlig zum Stillstand gekommen zu sein. In scharfem Kontrast fällt in die anmutige Schilderung des Idylles, ohne daß eine nähere szenische Rahmenbildung erfolgt, mit heftigstem Akzent die Strafrede des Herakles.

4. Der Zorn des Herakles.

V. 862 beginnt die Szene. Unbestimmt wird gelassen, wo sie spielt. Das ist homerisch. Es heißt nur, Herakles versammelte die Gefährten *ἀπάνευθε γυναικῶν* (v. 863). Es ist ein bewußter Verzicht auf jede, wenn auch noch so knappe bildhafte Begrenzungsform. Es ist ein jäher Übergang in eine neue Situation. Es ist eine entscheidende Wendung der Handlung, und sie wird durch die Heftigkeit der Gegenüberstellung zweier Stimmungsbilder

besonders betont. In der fast wie eine szenische Bemerkung wirkenden Einleitungsformel der Rede wird Gehalt und Form bestimmt. Unterstrichen wird diese Richtungsangabe durch die Schlußformel, in der v. 864 *ἐνιπτάζων* durch *ὣς νείκεσσεν ὅμιλον* v. 875 verstärkt wird mit der Bemerkung, daß alle schuldbewußt die Augen niederschlagen, nichts dagegen zu sagen wagen, sondern gleich zum Aufbruch rüsten. Dadurch wird die Wucht der Strafrede selbst verstärkt. Die Rede setzt gleich zu Beginn des neuen Bildes ein (v. 865/75). Die Wirkung wird in einer genau so viele Verse betragenden und die Konturen der Szene verwischenden Ausleitungserzählung gegeben. V. 885 ist die Szene beendet. Auf ein einziges Gefühl hin ist die Rede abgestimmt: Zorn. Der Ironie der drei Fragen (v. 865/68) folgt bitterer Sarkasmus. Auf diese Weise die Zeit vertrödelnd, würden sie sich mit den fremden Frauen keinen Ruhm erwerben. Auch wenn sie beten würden, würde kein Gott ihnen das Vließ von selbst geben*. Man soll nur wieder heimfahren. Den Höhepunkt aber bildet der zynische Abschluß der Rede, der in seinem Hohn und seiner Verachtung grell im Kontrast steht zu der einstigen Befürwortung des Herakles, als Jasons Wahl auf dem Spiele stand. Eine doppelte Aufgabe hat die Rede, die gleichzeitig einen Beitrag zur Charakterisierung des Herakles bietet: Erstens bildet sie einen effektvoll begründeten Kontrast zu dem idyllischen Höhepunkt der Episode auf Lemnos, und zweitens bereitet sie entscheidend die Weiterführung des epischen Handlungsvorganges vor.

5. Abschied Jasons von Hypsipyle.

Die einzige Vorbereitung auf diese Szene, deren bildhafter Rahmen ebenso wie in der vorangegangenen völlig vernachlässigt ist, könnte die kurze Erzählung bilden, die die Verwirrung der Frauen auf Lemnos über den plötzlichen Aufbruch der Helden schildert. Ap. versagt sich aber, diese allgemeine Abschiedsszene auszugestalten, um keine Wiederholung zu bringen, nachdem er schon den allgemeinen Abschied in Pagasai in großer szenenhafter Aufmachung gebracht hat. So tut er das jetzt referierend ab (v. 878/85). An die Stelle einer selbständigen Szene setzt Ap., den Gehalt der unterdrückten Szene damit in einem konzentrierenden Verkürzungsverfahren einfangend, ein sehr lebendiges und anschaulich den Aufbruchstumult schilderndes Gleichnis: wie Bienen schwärmen die Frauen um die aufbrechenden Helden herum. Ihre Abschiedsworte — also unterdrückte Chorrede — werden v. 884/85 referiert. Nicht allein um einen Anklang an

* Innere Korresponsion durch Stichwort *αὐτόματον* zu der Frage der Polyxo v. 685/86. Sie rät ganz besonders, die Männer zu fesseln. Das Beispiel zeigt die Notwendigkeit hierfür. Herakles ist ihr Gegenspieler: er warnt, und damit wird die Aufgabe aufgegeben. Folgendes Personenschema liegt damit vor: Jason—Hyps. und Herakles—Polyxo.

die allgemeine Abschiedsszene in Pagasai zu vermeiden, unterdrückt Ap. diese allgemeine Abschiedsszene, sondern auch um für den Abschied Jasons von der Königin nichts vorwegzunehmen. Der Abschied Jasons mußte in einer aus dem Erzählungsstrom herausgehobenen Form erfolgen. Dieser ganz persönliche Abschied Jasons, der notwendig dargestellt werden mußte, bildet gleichzeitig die Möglichkeit typischer Stilisierung, so daß er der Abschied jedes einzelnen Argonauten von seiner Lemnierin zugleich ist. Neben diesem persönlich nur Jason und die Königin angehenden Abschied klingt der Abschied der anderen mit. Ebenso wäre die Parallele zum Abschied von Pagasai zu groß gewesen, wenn die allgemeine Abschiedsszene hier wie dort ausgeführt worden wäre. Dagegen bildet der Abschied Jasons von der Mutter ein schönes Gegenstück zum Abschied Jasons von der Geliebten. Diese innere Verbindung oder geistige Gleichsetzung der speziellen Jason-Hypsipyle-Abschiedsszene mit der allgemeinen gibt der Szene ein doppeltes Gewicht, hebt ihre den ganzen Lemnosszenenkomplex überhöhende Bedeutung zum einzig möglichen und erreichbaren effektsicheren Abschluß. Das zeigt auch schon der absichtsvolle Übergang, den Ap. von der allgemeinen referierenden Abschiedserzählung zu dieser Abschiedshandlung in v. 886 mit dem bedeutungsvollen *ὣς δὲ καὶ* als Einsatz und Überleitung *Ὑψιπύλη ἠρήσατο χεῖρας ἑλοῦσα Αἰσονίδεω* markiert.

Einen weiteren Steigerungsgrad erfährt diese Szene, indem sie nur einen Ausschnitt bietet. Der Hörer ist ja mit allem vertraut. Wiederholung liegt nicht im Kunstwillen dieses hellenistischen Dichters. Ganz besonders aber nicht an dieser entscheidenden Stelle. Das Entscheidende an entscheidender Stelle muß hier zum Ausdruck gelangen. Und so verzichtet Ap. auf eine dem Tempo der beschleunigten Handlungseinheit nicht entsprechende, alle Stadien des Abschieds durchlaufende Szene (etwa: langsames Vorbereiten bis zum dramatischen Höhepunkt usw.). Die Szene beginnt also gleich v. 888 mit der Gesprächspartie, die in die Rede der Königin und in die Antwort Jasons aufgeteilt ist. Beide Reden sind rein äußerlich schon durch die gleiche Versanzahl auf Symmetrie hin gestaltet. V. 910 bricht die Szene ab. Das die Verbindung zum Abschied der anderen herstellende *ὣς δὲ καὶ* zu Beginn der Szene wird am Schluß der Szene wieder aufgenommen v. 910 und bezieht die Szene in den Rahmen der unterdrückten allgemeinen Aufbruchsszene ein. Die Ausleitungserzählung der Lemnosepisode verweilt nur ganz knapp bei der Schilderung des Abfahrtmanövers. Darauf folgt dann ein Stück von rund 180 Versen ununterbrochener Erzählung. Zuerst eine Angabe der Fahrtroute bis zu dem Abenteuer auf Kyzikos (also wieder: scharfe Trennung der großen Szenenfolge durch Erzählungspartie von dem folgenden großen Ereignis, um jedes einzelne Ereignis wieder durch diesen starken Kontrast aus dem epischen Handlungsablauf herauszuheben). Nicht nur rein äußerlich zeigt sich, wie sichtbar aufeinander zukomponiert die Reden der Königin und Jasons sind, sondern auch im Gehalt, in der Stim-

mung wird die bewußte Haltung offenbar, die der Partie als krönender Abschluß dieses Szenenkomplexes gegeben wird. Die Rede der Königin (v. 888—898): *νίσσεο**. — „So geh denn", beginnt sie: damit erweist sich, daß die Gesprächspartie mitten drin beginnt, oder besser: auf dem Höhepunkt einsetzt. Jasons Erklärung, daß es Zeit zum Abschied sei, muß also vorangegangen sein. In diesem Zusammenhang erklingt auch sein Wort aus der Audienzszene, wo sie ihn bat, auf der Insel wohnen zu bleiben (v. 839 ff.), wieder nach:

... ἀλλά με λυγροὶ ἐπισπέρχουσιν ἄεθλοι,

— dieser Vers als sein letztes Wort trug diesen Charakter, der auf die Zukunft wies und stichworthaft den Anschluß an diese Szene brachte. Jasons Rede (v. 900/909) zerfällt absichtsvoll ebenfalls in drei Teile, die zu den Teilen der vorangegangenen Rede in Korresponsion stehen. Der Einleitungsformelvers (v. 886) hatte schon die Richtung dieses Abschiedes gewiesen: Hypsipyle betet. Damit ist von vornherein eine feierliche Formel gegeben, die sich in der Antwort Jasons verstärkt. Ihr Wunsch: „die Götter mögen dich deinen Auftrag vollenden lassen", wird ebenfalls zu Beginn seiner Rede erwidert (v. 900). Der Höhepunkt seiner Rede (v. 903) verstärkt diese Haltung, die die Charakterisierung Jasons auf derselben Linie fortsetzt, wie sie beim Abschied von der Mutter zuerst gegeben wurde: ein anderer Heldentypus wird charakterisiert als im alten Epos: Ein Zug ins Höfische spielt hinein. Nicht allein die Kraft ist das Auszeichnende, sondern seine Sensibilität wrd in Abstufungen besonders hervorgehoben: die fromme Haltung gegenüber dem, was die Götter schicken, das Zartgefühl gegen die Frauen. Besonders betont ist im Überleitungsformelvers zwischen den Reden: *»ἀλαιόμενος« προσέειπεν*, schließlich dann die Rücksichtnahme auf die Eltern. Die Möglichkeit, in den Abschied alle Kraft des Pathos zu legen, versagt sich Ap. Der einzige Ansatz dazu steht v. 896/97 in der Rede der Hyps. Sie ergibt sich in das Los, das schon in der Audienzszene von Jason angedeutet wurde, daß *ἄεθλοι λυγροί* ihn drängen. Dieser Pathosansatz ist aber vielleicht viel zu gering, als daß man ihn als Gegensatz zur Jasonrede werten kann. Beide Reden bilden vielmehr ihrem Gehalt nach eine Einheit, die unbedingt sich in der Sphäre des Ethos bewegt. Das liebende Weib und die dennoch in ihrer Klage hoheitsvolle Fürstin, die sich in höfischer Zucht beherrscht, nimmt Abschied von dem Mann, der nur seiner Aufgabe wieder lebt. Damit ist noch nicht gesagt, daß diese beiden harmonisch aufeinander abgestimmten Reden, deren Gefühlsbetonung gerade durch die Gefühlsverhaltenheit zur Eindringlichkeit sich steigert, keinen Höhepunkt haben. Dieser liegt aber nicht, obwohl es gerade hier nahegelegen hätte, ihn unter den Gefühlsmomenten zu suchen, auf dieser Ebene des Abschiedes, sondern der entscheidende Punkt liegt dort, wo er die Verbindung mit der Richtung der Handlung auf das Ziel des

* cf. III, 1060/61, innere Korresponsion und Grajew S. 53: Lebewohl-Motiv.

ganzen Zuges herstellt. Das Stichwort, das diesen Akzent verlagert, fällt v. 903. Jason ist innerlich schon nicht mehr hier, seine Gedanken sind schon auf das folgende gerichtet. Nach dem erregten Beginn der spannungsreichen Verwicklung — dem Zorn des Herakles — bildet diese Szene einen gerade durch die strenge Geschlossenheit und den verhaltenen melancholischen Ton alle vorangegangenen Teilszenen wirksam übertönenden Ab- und Ausklang. Die Geschlossenheit wird innerhalb der Gesprächspartie durch die Korresponsion erreicht. Am wirksamsten läßt sich das veranschaulichen, wenn man die beiden Reden dialogisch aufteilt. Die Gedanken der Königinrede erfahren progressiv ihre Antwort in der Jason-Rede:

Hyps. *Νίσσεο, καὶ σὲ θεοὶ σὺν ἀπηρέσιν αὖτις ἑταίροις*
χρύσειον βασιλῆι δέρος κομίσειαν ἄγοντα
αὖτως, ὡς ἐθέλεις καί τοι φίλον . . .

Jason *Ὑψιπύλη, τὰ μὲν οὕτω ἐναίσιμα πάντα γένοιτο*
ἐκ μακάρων· τύνη δ' ἐμέθεν πέρι θυμὸν ἀρείω
ἴσχαν'· ἐπεὶ πάτρην μοι ἅλις Πελίαο ἔκητι
ναιετάειν . . .

Hyps. *ἥδε δὲ νῆσος*
σκῆπτρα πατρὸς ἐμεῖο παρέσσεται, ἣν καὶ ὀπίσσω
δή ποτε νοστήσας ἐθέλῃς ἄψορρον ἱκέσθαι·
ῥηιδίως δ' ἂν ἔοι καὶ ἀπείρονα λαὸν ἀγείραις
ἄλλων ἐκ πολίων. . . .

Jason *μοῦνόν με θεοὶ λύσειαν ἀέθλων. . . .*

Hyps. *ἀλλ' οὐ σύγε τήνδε μενοινὴν*
σχήσεις, οὔτ' αὐτὴ προτιόσσομαι ὧδε τελεῖσθαι·
μνώεο μὴν ἀπεών περ ὁμῶς καὶ νόστιμος ἤδη
Ὑψιπύλης· λίπε δ' ἡμῖν ἔπος, τό κεν ἐξανύσαιμι
πρόφρων, ἢν ἄρα δή με θεοὶ δώωσι τεκέσθαι.

Jason *Εἰ δ' οὔ μοι πέπρωται ἐς Ἑλλάδα γαῖαν ἱκέσθαι*
τηλοῦ ἀναπλώοντι, σὺ δ' ἄρσενα παῖδα τέκηαι,
πέμπε μιν ἡβήσαντα Πελασγίδος ἔνδον Ἰωλκοῦ
πατρί τ' ἐμῷ καὶ μητρὶ δύης ἄκος, ἢν ἄρα τούσγε
τέτμῃ ἔτι ζώοντας, ἵν' ἄνδιχα τοῖο ἄνακτος
σφοῖσιν πορσύνωνται ἐφέστιοι ἐν μεγάροισιν.

Unverkennbar klingt hier ein Motiv aus dem Abschied Hektors von Weib und Kind an: die zarte Sorge um die Zukunft des Sohnes dort wie hier. Und weiter der Abschied des Aias von seinem *παῖς*! Das Motiv ist variiert und kombiniert mit dem Motiv des Trostes für die Eltern. Hierin steckt unzweifelhaft ein Stück innerer Dramatik aus der Tragödie. Der

Bitte um Wiederkehr bei Hyps. steht der dreimalige auf die Sphäre des Göttlichen sich beziehende Gedanke voran und entgegen. Die *λυγροὶ ἄεθλοι* schälen sich, die Handlung in eine andere Richtung lenkend und den Schlußstrich unter diese Episode setzend, sehr prägnant heraus*.
So bildet diese Szene einen weichen Abschluß des ganzen in prägnante Teilszenen zerlegten Handlungsvorganges. An den wichtigen für den Verlauf wesentlichen Stellen stehen die entscheidenden Reden, die die Ereignisse stärker pointieren und die bestimmenden Faktoren für den weiteren Verlauf der Handlungen aufzeigen. Wo es möglich ist, wird neben dieser Motivierung auch die Charakterisierung der Personen fortgesetzt.

Ergebnis.

Fünf Szenen treiben die Handlung voran. Die einzelnen Etappen werden in den Reden teils motiviert, teils charakterisiert. Sie stehen bald unmittelbar vor einer Aktion (cf. Ratsversammlung — Heraklesrede), bald wirken sie in ihr selbst mit (Botenrede — Audienzreden — Abschiedsreden). Immer aber sind sie *ἐν καιρῷ* eingesetzt und wachsen damit zugleich aus der Handlung hervor. So klar durch Sprechpartien das Gesamtereignis zu seinen einzelnen Höhepunkten geführt wird und in Szenen sich gliedert, so auffällig ist gleichzeitig, wie Ap. ein Moment bei diesem Szenenkomplex sichtbar und damit bewußt zurückstellt: das ist der szenische Rahmen. Durch diese äußerliche Vernachlässigung der Schilderung der Situation gewinnt er aber etwas, was diesem Abenteuer angemessen ist: Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit. Die bewußte Vernachlässigung des szenischen Rahmens gibt dem Handlungsvorgang eine stärkere innere Lebendigkeit. Der Vorgang springt heftig aus dem epischen Geschehensgrund hervor. Der szenische Rahmen, die bedächtige Ausmalung eines Szenenbildes distanziert, schafft einen Betrachterstandpunkt. Das plötzliche Hervorbrechen der Redeaktion hebt die Schranken aber auf und bezieht den Betrachter in die Dynamik der Handlung mit ein. Die Reden erhalten dadurch, daß sie aus dem vernachlässigten Hintergrund hervorspringen, eine betont innere Funktion. Die Lebhaftigkeit entspricht dem trotz Abschiedsmelancholie zum Lächeln reizenden Hintergrund der Handlung, wie Frauenlist sich eben doch durchsetzt und ihr Ziel erreicht. Die innere Dramatik verstärkt sich besonders gegen Schluß durch den Abschied. Aus der Not ist eine Tugend geworden. Hyps. ist doch sehr echt verliebt und traurig, daß sie Jason wieder auf „Nimmerwiederkehr" ziehen lassen muß. Was anfangs so burlesk anhob, ist nun zur Tragödie geworden. Und die *τῶν ἀνδρῶν ἀπάτη* wird zur Enttäuschung der Frauen!

---

* Zu *μνώεο* v. 896 das *μνώεο*-Motiv in seiner Variatio und Steigerung in der großen Liebesszene in III 1068/70 und 1109/10 und 1115. Dazu dann im Zorn IV 383. Sehr feine Bemerkungen dazu Grajew S. 58/59.

Kyzikosabenteuer.

Auf der Weiterfahrt gelangt die Argo zu den Dolionen. V. 936 beginnt die Episode und v. 1151/52 endet sie. König Kyzikos, jung vermählt, nimmt die Helden auf. Kämpfe mit dem erdgeborenen Volk. Die Argo fährt weiter. Aber bei Nacht wird sie durch widrige Winde zurückgetrieben. Die Dolionen glauben, daß Feinde landen wollen. Ein Kampf hebt an, Kyzikos fällt. Beim Morgengrauen erkennt man den Irrtum. Leichenspiele beginnen für Kyzikos. Die junge Königin tötet sich selbst. Die Abfahrt der Argo wird 12 Tage durch Sturm verzögert. In der 13. Nacht wachen Akastos und Mopsos. Ein Eisvogel erscheint und weissagt. Hier v. 1080 hebt die Szene mit Sprechpartieeinsatz an. Mopsos gibt die Deutung der Eisvogelrede (v. 1092—1102). An diese Rede schließt sich die Schilderung, wie Jason den Freunden den Götterspruch verkündet. Damit schließt die Szene (v. 1106) ab. Dann folgt ein epischer Bericht der Opferzeremonie, die Mopsos vorgeschlagen hat. Was Mopsos über die Bedeutung des Eisvogelrufes verkündete, wird knapp referiert. Dadurch entsteht keine Wiederholung. Ebenso wird die Wirkung der Eisvogelszene und der Deutungsszene des Mopsos nicht abgeschwächt*.

Die Eisvogelszene mit der in ihrem Mittelpunkt stehenden Rede zeigt in ihrer Einzelstellung innerhalb des linear die Handlungsetappen reihenden Erzählungsstromes der ganzen Kyzikosepisode, welche Bedeutung sie hat. Die Szene ist an die Stelle gesetzt, wo die epische Handlung zu einem Stillstand gekommen ist und eine neue Ereignisreihe ihren Anfang nehmen soll. Die Szene bei den Dolionen ist unterdrückt, obwohl sie den Anlaß zu einer Darstellung geben konnte. Aber sie wäre nicht wichtig gewesen für den Weitergang der Handlung. Die entscheidende Stelle im epischen Handlungsvorgang, an der einerseits die soeben in ruhiger Schilderung gegebene Ereigniskette gerade endet, und andererseits zu einem neuen Gipfelpunkt die Handlung hindrängt, dieser Berührungspunkt zwingt Ap. zu dieser die Spannung weckenden Szene mit ihrer den weiteren Verlauf der Handlung sichernden Rede.

Die sorgsame Hervorhebung der Situation, die Schaffung eines szenischen Raumes gibt dem kleinen Handlungsabschnitt wirksame Anschaulichkeit, wodurch diese anscheinend unwesentliche Szene gegenüber den breiten Erzählungssituationen kontrastreich und prägnant sich abhebt und der Rede die nötige Wirkung gibt, um die Zusammenhänge von dem einen Hauptereignis zum sich neu anbahnenden bedeutungsvoll sichtbar zu machen. Der Wert der Szene beruht darauf, daß sie eine Art Ergebnischarakter trägt. Von der zukünftigen Handlung aus betrachtet aber trägt

---

* Zum Auftrag des Jason vgl. die Auftragsrede Jasons am Strand von Pagasai und ihre Ausführung in veränderter Reihenfolge in der Erzählung.

sie Vorbereitungscharakter. Ihre Bedeutung ist also offengelassen, und indem sie anspruchsvoll die referierte Handlung vorher durch den Einsatz einer Rede überhöht, wird sie selbst stark betont.

Hylas.

Die Hylasepisode umfaßt einen Szenenkomplex (v. 1207—1362). Das zerbrochene Ruder des Herakles und die Landung in Mysien sind die Voraussetzungen für das Abenteuer. Durch Schauplatzwechsel wird rein äußerlich eine Gliederung in zwei Abschnitte herbeigeführt:

1. Die Entführung des Hylas.
2. Der Streit auf der Fahrt und seine Schlichtung durch Glaukos. Versöhnung Jasons mit Telamon.

Der Entführung steht eine längere epische Erzählung voran, die in sorgfältige Einzelphasen zerlegt ist. Die Erzählung ist in ihrem Stimmungsgehalt romantisch und idyllhaft. Durch *τόφρα δέ* sind die beiden Teile der Erzählung eingeleitet. Die Gleichzeitigkeit der Handlungsabläufe wird damit betont. Polyphem hat den Schrei des Hylas gehört und stürmt zur Quelle in der Meinung, daß Hylas von wilden Tieren oder Räubern bedroht wird. Er trifft mit Herakles zusammen und berichtet ihm den Vorfall. Genau in der Mitte dieses Ereignisses, das den ersten Abschnitt behandelt, ist die kurze Berichtrede des Polyphem eingelagert. Die Szene spielt im Walde. Der sorgfältig angegebene szenische Rahmen wird durch die Stimmungsmalerei psychologisch vertieft. Die distanzierende Kraft einer rein szenischen Rahmengebung, die das Tempo und die Eindringlichkeit hätte beeinträchtigen können, wird durch die beiden affektgeladenen Gleichnisse wieder aufgehoben. Noch stärker in der Affektbetonung ist die Schilderung, wie Herakles sich gebärdet. Die Symptome körperlicher Erregung werden angegeben. Das Gleichnis vom Stier steht parallel zu dem Gleichnis, das den Erregungszustand des Polyphem veranschaulichte. Hierdurch erspart sich Ap. eine Ausmalung der auf den Bericht des Polyphem erfolgten Reaktion des Herakles. Das Psychische übertrumpft den äußeren Bildrahmen und ist mit allen Mitteln pathetischen Affektausdruckes geladen. Der Kontrast zu der vorangegangenen Erzählungspartie mit ihrer genrehaften idyllischen Bilderfolge ist unverkennbar. Der Einsatz der auf das Unglück bezugnehmenden Berichtrede im Augenblick des Zusammentreffens des Polyphem mit Herakles ergibt sich zwangsläufig. Der dramatisch gesteigerte Gehalt der Rede wird effektsicher veranschaulicht. Das Ereignis findet in ihr konzentrierten Ausdruck. In der Rede wird das, was bei der Schilderung in der Erzählung als Voraussetzung an erster Stelle stehen mußte, als begründeter Nachdruck, der keinerlei Zweifel mehr zulassen durfte, umgestellt. Die nüchterne, nur zu Beginn den Affekt gerade streifende Haltung der Rede wird im Einleitungsformelvers gewissermaßen

in das richtige Vorstellungsverhältnis gebracht (v. 1255/56). Das steht als erläuternde Regieangabe. In der Rede durfte bei der Hast nur das zur Orientierung für Herakles Notwendigste gesagt werden. Selbstverständlich aber soll die Mitteilung auf derselben Affektebene der ganzen Szene liegen. Sie zeigt sich auch dadurch, daß sie den Umständen der Situation angepaßt ist, durchaus auf der erforderlichen Höhe, und sie überbietet die Akzentuierung, indem sie der Handlung nun einen neuen Richtungsimpuls verleiht. Eine neue Entscheidung fällt. Die neue Handlungsfolge wird eingeleitet. In der Art, wie Ap. den Stoff variiert, zeigt sich seine Methode, die Dynamik an den entscheidenden Stellen bevorzugend zu gestalten und die rein epische Handlung betont zu gliedern.

Der zweite Abschnitt des Hylasabenteuers setzt unmittelbar nach dem Abschluß der eigentlichen den Kernpunkt bildenden Hylashandlung v. 1273 ein. Herakles und Polyphem kommen für die Weiterfahrt nicht mehr in Betracht. Das ergibt Verwirrung und Spannung. Die Voraussetzungen für den Eintritt der großangelegten Streitszene werden in der Einleitungserzählung geschaffen. Sehr genau werden die Zeitumstände beobachtet. Man bemerkt das Zurückbleiben der Helden zu spät. Beim Aufgehen des Morgensternes beginnt eine leichte Fahrtbrise zu wehen (v. 1274). Das ist das Zeichen für Tiphys, den Befehl zur Abfahrt zu geben. Dadurch wird zuerst motiviert, daß man in der Dunkelheit nicht bemerkt, daß Herakles fehlt. Erst bei Tagesgrauen erkennt man, daß die beiden Helden zurückgelassen wurden. Die jetzt zu szenischer Handlung mit Sprechpartieeinsatz sich erweiternde Erzählung beginnt v. 1280. Das Interesse für Hylas und Polyphem verblaßt in dem Streit. Man diskutiert, ob man ohne Herakles weiterfahren soll. Scharf gegen die vorangegangene ruhige Erzählung kontrastierend führt Ap. schnell mitten in die spannungsgeladene Situation hinein. Der Höhepunkt des allgemeinen Streites mit der referierten und unterdrückten Redepartie findet durch Telamons Zornrede, in der er Jason persönlich angreift, seinen dramatischen Ausdruck (v. 1290/95). Telamon ist blind in seinem Zorn. Er beschuldigt Jason zu Unrecht, denn nicht er gab den Befehl zur Abfahrt, sondern Tiphys. In gleicher Weise richtet sich seine Invektive auch gegen die anderen Gefährten. Wie eine leichte Ironie scheint es Ap. beabsichtigt zu haben, Telamon nun gerade zu Tiphys gehen zu lassen, der ja das Signal zum Aufbruch gab. Zum dritten Male macht sich nun seit der Abfahrt von Pagasai der Zorn gegen Jason Luft. Jedesmal aber ist der Gehalt der Rede vollkommen der Sphäre des Pathos angepaßt. Stets ist die Motivierung anders. Hierin müssen wir Absicht erkennen. Der Zornesausbruch des Idas wurde aus seiner Trunkenheit abgeleitet. Jason wurde dabei ebenfalls in ungerechter Weise der Feigheit beschuldigt. Auf Lemnos richtete sich der Zorn des Herakles gegen ihn allerdings nicht ohne Grund. Hier geschieht der Affektausbruch in ehrlicher Absicht, aber unter völliger Verkennung der allerdings klar heraus-

gearbeiteten Umstände. Also: Variatio in der Motivation. Die Spannung der äußeren Dramatik durch die affektbetonte Rede wird vertieft zur Spannung einer „inneren" Dramatik, denn der Leser weiß, daß Jason unschuldig ist und eine Klärung erfolgen muß. Mit der Zornrede des Telamon ist die dramatische Spannung auf die Höhe getrieben. Vergeblich versuchen die Gefährten zu vermitteln. Sie erreichen nur, daß die Rückfahrt nicht angetreten wird. Der Konflikt ist nicht gelöst. Da taucht Glaukos aus dem Meere auf. Breit wird seine Erscheinung ausgemalt. Das Aition, das über das Schicksal der Boreaden aussagt, dient ebenfalls dazu, durch den plötzlichen Wechsel in ruhige Erzählung, die Spannung für den durch die Weissagung des Glaukos eintretenden Höhepunkt der Szene vorzubereiten. Durch die Glaukosrede (v. 1315/25) wird eine ähnliche Wirkung des Spannungsausgleiches erzielt, wie in der nächtlichen Streitszene am Strand von Pagasai, als Orpheus mit seinem Mythos alle bezauberte. Die Mittel sind hier nur andere. Dort lenkte der Gesang die erregten Gemüter von der Sphäre des Irdischen in die Sphäre des Himmlischen. Hier erscheint das Überirdische selbst in der Gestalt des Glaukos, und seine Prophezeiungen lösen die Dissonanzen des Streites in Harmonie auf. Also: Variatio und Steigerung. Mit seiner Prophezeiung wird die Handlung zu einem dramatischen Höhepunkt geführt. Ja, darüber hinaus noch: eine Steigerung ins Wunderbare liegt vor. Während gleichzeitig die das Buch abschließende Handlung zum Abschluß kommt, wird durch diese Prophezeiung und das Auftreten des Gottes vornehmlich ein Hauch märchenhafter Phantastik über die Vorgänge gegossen (die Anbahnung des Wunderbaren zeigte sich schon in der Eisvogelszene). Die Bitte des Telamon um Verzeihung bildet den Abschluß des Szenenkomplexes und bahnt den Akt der Versöhnung an (v. 1332/35). Nur das Wesentliche kommt zum Ausdruck. Ebenso knapp ist die Entgegnung Jasons (v. 1337/43), die die Versöhnung herbeiführt. Damit bricht die Szene ab (v. 1344). Eine Art von Epilog wird, das Buch abrundend, durch die nochmalige Bezugnahme auf die Aitiologika, welche die Prophezeiungen des Glaukos enthalten, angehängt. Erst daran schließt sich die Schilderung von der Weiterfahrt der Argo und der Sichtung neuen Landes an. Damit klingt die Sprechpartie, und damit die Szene, aus.

Der letzte Redenwechsel zwischen Telamon und Jason zeigt die notwendige konfliktlösende Abschlußphase der Szene. In der Idas-Streitszene hat Ap. auf das Ausspielen der Szene verzichtet. Also variatio. Psychologisch war dort auch der Verzicht erklärlich, denn wenn auch Orpheus allem Streit ein Ende bereitete, so war doch nicht vorauszusetzen, daß Idas sofort aus seiner schweren Trunkenheit erwachen konnte, um die notwendigen Konsequenzen ziehen zu können, indem er Abbitte leistete. Hier in dem Streit liegen die Dinge anders. Telamon ist nüchtern. Seine Bemühungen, Jason zu versöhnen, erscheinen nicht nur gerechtfertigt, sondern sie sind geradezu erforderlich. Daß diese Entschuldigungsbitte und das hochherzige Ent-

gegenkommen Jasons zu einer feinen Charakteristik Bausteine liefert, bedarf keiner weiteren Erörterung. Die Korresponsion beider Streitszenen, die eine durch Trunkenheit, die andere durch Mißverständnis (cf. IV die große Aussprache Medeas mit Jason) hervorgerufen, wird in den einleitenden Schilderungen, ehe es zum Streit kommt, betont durch die Haltung Jasons. Jedesmal ist er ἀμήχανος. In der ersten Streitszene ist er durch die Prophezeiungen von der Schwere der bevorstehenden ἄθλα niedergeschlagen und kann nicht in die fröhliche Tischunterhaltung einstimmen. In der zweiten Streitszene beteiligt er sich nicht an der Beratung, ob man Herakles zurücklassen soll. Er ist wieder ἀμήχανος. Der Zustand wird im Gegensatz zur ersten Streitszene, die unter dem Stichwort ὕβρις, während die zweite unter dem Stichwort νεῖκος steht, aus Anlaß der Zurücklassung des Herakles weitaus reichhaltiger geschildert. Zu vergleichen ist v. 460/1 mit v. 1286/9. Man beachte die Lautmalerei in v. 460, v. 1286 und v. 1288 durch Alliteration und die anaphorische Formung v. 1287, die stilistisch beide Stellen hervorheben. Äußerlich fällt bei beiden Szenen auf, daß sie erst da beginnen, wo der Streit sich gegen Jason selbst richtet.

So stehen die Reden der letzten Szene an den entscheidenden Punkten des Ereignisses. Wie wichtig sie sind, läßt sich am leichtesten ermessen, wenn man sie sich aus der szenischen Handlung hinweggestrichen denkt: sofort erlischt die anschauliche Kraft. Eine ähnliche Wirkung würde entstehen, wie sie z. B. den Vorgängen bei den Dolionen zugewiesen ist: blaß und farblos. Die Streitszene ist sogar notwendiger als die Ausgestaltung des eigentlichen Anlasses, der durch die Entführung des Hylas gegeben wird und als Vorwand für die Herauslösung des Herakles aus der Schar der Fahrtteilnehmer dient.

Denn nicht um die Möglichkeit, die lineare Handlungsfolge durch einen Streitfall zu dramatisieren, der, in seine verschiedenen Phasen zerlegt, reizvolle Darstellungschancen gab, war es Ap. zu tun, sondern vielmehr sichtbar zu machen, was der Ausfall des besten Helden ohne Zweifel bedeutet, ist das Ausschlagebende. Nicht umsonst läßt Ap. zum Schluß noch einmal Jason auf Herakles zu sprechen kommen. Dieser tragende Untergrund schafft aber gleichzeitig die Voraussetzungen, die Handlung kräftig und dynamisch wirksam aufzubauen.

Amykos:

1. Zweikampf.
2. Nach Besiegung der Bebryken.

Phineus und Harpyien — Nebenhandlung.

Symplegaden-Abenteuer.

Apollon auf Thynias.

Lykos:

1. Palastszene.
2. Strandszene.

Aresinsel:

1. Stymphalidenszene.
2. Begegnung mit den Phrixossöhnen.
3. Szene beim Mahl.

Landung in Kolchis.

Zusammenfassung der Szenenanalyse von Buch I und II.

Amykos.

Ohne einleitendes Proömium beginnt das zweite Buch mit der Schilderung der Handlung nach der am Schluß des ersten Buches mitgeteilten Landung der Argo bei den Bebryken. Das Proömium konnte hier fehlen, denn noch das ganze zweite Buch ist mit Schilderungen von der Fahrt nach Kolchis, mit den verschiedenen Etappen dieser Reise angefüllt und untersteht dem Proömium des ersten Buches.

Das erste Abenteuer reicht von v. 1—163. Der epische Handlungsvorgang wird durch dreimaligen Redeeinsatz durchbrochen und die einzelnen Phasen des Handlungsablaufes werden scharf gegliedert. Drei Phasen sind zu unterscheiden:

1. Voraussetzungen zum Zweikampf.
2. Der Zweikampf.
3. Nach dem Sieg über die Bebryken.

Die Szene spielt am Strand. Vorausgeschickt in der Erzählung wird die Bedingung, die Amykos stellt, wenn jemand landen will (v. 5—7). Damit sind die äußeren Umstände mitgeteilt. Nicht das Abenteuer an sich soll nun geschildert werden, sondern Ap. will mit der Bestrafung des Amykos und seiner Landsleute ein besonderes Exemplum bringen, das die Hybris und ihren verdienten Fall zeigt. Amykos geht zum Schiff (v. 8) und fragt, wer die Argonauten seien. Der Ton seiner Rede bestimmt die szenische Angabe v. 9: *ὑπερβασίῃσιν ἄτισσεν*. Die Rede verzichtet auf die Frage und geht auf das für die Handlung allein Wesentliche ein. Zuerst gibt er (v. 11—18) die Bedingung an, unter der sie weiterfahren dürfen. Ausführlich wird der Erzählungsbericht variiert. Im Gegensatz steht das »*θέσμιόν ἐστιν*«. Amykos versucht seine *ὑπερβασίη* zu verbergen. V. 15/6 enthält die Aufforderung, daß sie den Besten zum Faustkampf stellen sollen. Mit *πυγμαχίῃ* wird die Korresponsion zu v. 7 hergestellt, wo ebenfalls der Charakter der Auseinandersetzung — die technische Bestimmung des Zweikampfes — angegeben war. V. 17/8 enthält die Drohung, die die szenische Angabe der *ὑπερβασίη* rechtfertigt. Die Grenzen des Ethos werden durch diesen stark leidenschaftlich gefärbten Affekt überschritten. Die offensichtliche *ὑπερβασίη* wird um so stärker herausgebildet, als Amykos wieder an diese Feststellung den Begriff der Rechtsverletzung im Falle einer Kampfverweigerung knüpft und übertrieben als Folge eine *στυγερῶς κρατερὴ*

ἀνάγκη in Aussicht stellt. Die Argonauten erkennen die falsche Rechtfertigung des Amykos. Ihr Zorn flammt auf (v. 19/20). Die Antwort des sich zum Kampf stellenden Polydeukes verrät nichts von dieser nun auf den Höhepunkt getriebenen Spannung. Kurz betont er v. 22/4, daß den Gesetzen ihr Recht widerfahren solle (v. 23). Nach dieser die Situation zum Ausdruck bringenden Sprechpartie folgt die Schilderung, wie der Kampfplatz ausgewählt wird und wie Polydeukes und Amykos sich voneinander unterscheiden.*

Die zweite Phase, den Kampf zeigend, beginnt mit einer erneuten Rede des Amykos, die ohne Antwort bleibt. Die Antwort liegt in der Tat des Polydeukes v. 60/2. Der Inhalt der Amykosrede (v. 55—59) steht auf derselben Linie wie in der ersten Herausforderungsrede. Die „szenische" Angabe lautet: *αὐτὰρ ὃ τόνγ' ἐπέεσσιν ὑπερφιάλοισι μετηύδα.* Die Tonart hat sich sogar verschärft. Amykos höhnt Polydeukes, den er schon besiegt wähnt. Mit hochmütiger Herablassung stellt er anheim, welche Faustriemen er wählen will. Den Beschluß der Szene bildet dann die Schilderung des Kampfes und des sich entspinnenden allgemeinen Kampfes, in den die Argonauten durch den Racheüberfall der Bebryken nach dem Tode ihres Königs hineingezogen werden.

Die dritte Phase des Abenteuers spielt nach dem Einfall in das Land. Die Szene ist aber dieselbe wie zu Beginn der Handlung. Die Gefahr ist nun überwunden. Man hat Beute gemacht. In Ruhe, opfernd, bei Mahlzeit und Gelage endet der durch heftige Spannungsetappen geführte und mit lebhafter Betonung eingeleitete Handlungsvorgang. Eine Chorrede steht im Mittelpunkt dieser letzten Szene. Ihr Inhalt bezieht sich auf Herakles. Die Berufung des Amykos auf die *θεσμοί* wird ironisch durch den Hinweis auf die Keule des Herakles abgefertigt, die allein genügt hätte, seine *ὑπερβασίη* und seine »*θεσμοί*« hinfällig zu machen. Es wäre überhaupt nicht zum Kampf gekommen. Eine *οὐλομένη ἄτη* (v. 153) steht ihnen bevor ohne Herakles! Die Beurteilung dieses glücklich bestandenen Abenteuers wie derjenigen Abenteuer, die bevorstehen, wird damit um so nachdrücklicher. Die Absicht, dieses Abenteuer aber als einen Ausgleich für einen Frevel durch die Bestrafung des Übeltäters zu gestalten, wird nochmals in der letzten Rede betont, wo der Übermut, die Vermessenheit des Königs der seines ganzen Volkes glichgesetzt wird (v. 145). Auch v. 150 bringt in *ἀγηνορίη* einen Tadel. Das Abenteuer wird damit aus der einfachen Folge von Ereignissen, die als Hemmnisüberwindung zu gelten haben, hervorgehoben, indem der Mann der willkürlichen Moral zuschanden wird. Die fälschliche Berufung auf die Themis wird in der Chorrede ironisiert (v. 148/50). Der Tod des Amykos und die Vernichtung der Bebryken löscht

---

* Über die Charakterisierung durch die Gebärde cf. Grajew S. 50.

diesen Frevel. Der Zweikampf ist also nicht Selbstzweck, obgleich er eine Möglichkeit spannungsreicher Schilderung gibt. Die Verankerung der ganzen Episode im Ethischen, die Bestrafung der Hybris ist das Wesentliche. Es wäre völlig verfehlt, Amykos zu entschuldigen, als wäre es gewissermaßen sein *θεσμός* gewesen, jeden Fremdling zum Kampf zu zwingen. Überall wird ja erwähnt, daß er aus *ὑπερβασίη* darauf brennt, Fremde zu töten. V. 5 heißt es dann: *ἀεικέα θεσμὸν ἔθηκεν*. Seine Herausforderungsrede läßt gleich zweimal diesen Begriff erwähnen (v. 12 u. 17). Polydeukes nimmt v. 23 das Wort wieder auf. Sichtlich aber mit Geringschätzung. Und in der Chorrede steht der Begriff wieder zweimal nur noch verächtlicher (v. 148/50). Am Schluß: der schöne Ausklang mit dem Dioskurenhymnus zur Leier des Orpheus wirkt besänftigend wie in Buch I in Pagasai (v. 161/3).

Ergebnis.

Die Reden innerhalb dieses Handlungsvorganges sind in mehrfacher Hinsicht von entscheidender Bedeutung. Sie charakterisieren nicht nur die Stimmung, sondern auch die Personen: Amykos, Polydeukes und erneut auch Herakles. Die einzelnen Phasen der Handlung werden durch die Reden sichtbar und prägnant. Sie geben dem epischen Handlungsablauf szenischen Rang. Die Handlungsfaktoren erhalten damit ihren sinnlich wirksamen Ausdruck.

Phineus und Harpyen-Nebenhandlung.

Die Episode umfaßt mit der Überleitung (v. 164—177) nach der Amykosepisode insgesamt bis zur Weiterfahrt die Verse 164—538. Die Handlung läuft in der Zeitspanne von zwei Tagen — einer durchwachten Nacht und bis zum Abend des zweiten Tages — ab. Die Szene bleibt dieselbe der Haupthandlung: vor dem Hause des Phineus. Die Nebenhandlung spielt ganz kurz auf den *νῆσοι Πλωταί*, wohin Zetes und Kalais die Harpyien verfolgen.

Das Aufbauschema ist folgendes:

v. 164—177 epische Überleitung.

Haupthandlung vor dem Haus des Phineus. Ankunft der Argonauten. Rede des Phineus (v. 209/39). Antwortrede des Zetes (v. 244/53). Antwort des Phineus (v. 256/61).

Nebenhandlung, einsetzend mit der Ankunft der Harpyien und deren Vertreibung. Rede der Iris (v. 288/90).

Inzwischen Einbruch der Nacht. Weissagung des Phineus (v. 311—407). Antwort des Jason (v. 411—418) und Fortsetzung der Weissagung (v. 420 bis 425).

Abschluß der Nebenhandlung durch die Rückkehr der Boreassöhne nebst indirekt wiedergegebenem Bericht.

Den Rest der Nacht füllen Wechselgespräche zwischen Jason und Phineus. Während Phineus am ersten Tage in seiner Hilflosigkeit vorgeführt wurde, sieht man ihn am zweiten Tage als Wohltäter wirken. Die Nachbarn kommen herbei. Phineus läßt den Paraibios ein Schaf holen und erzählt inzwischen die Lebensgeschichte des Abgesandten (v. 468—489). Danach Opfer und Mahl als Abklang der Szene bis v. 497. Wind verhindert die Abfahrt. Das Aition wird berichtet. Etliche Tage müssen die Argonauten warten. Nach Errichtung eines Altars für 12 Götter und nach einem Opfer fahren sie aber ab (v. 536).

Der Umfang der Phineusreden läßt rein äußerlich erkennen, wie wichtig neben den Medeasprechpartien für Ap. diese Handlungseinheit ist. Die erste Rede des Phineus beträgt 37 Verse, die Weissagung selbst 97 Verse, ihre Fortsetzung 6 Verse. Die zwei folgenden Reden umfassen noch einmal 4 und dann 21 Verse. Insgesamt also ergibt sich für dieses einmalige Auftreten des Phineus ein Umfang seiner Sprechpartie von 159 Versen. Mit der Weissagung, die für den weiteren Verlauf der epischen Handlung bis Kolchis wesentlich ist, indem Phineus die Etappen aufzählt, welche die Argonauten zu überwinden haben, erfährt die Ausdehnung der Rede 97 Verse und ist damit die überhaupt längste des ganzen Epos. Sie enthält in breiter Ausführung die Maßnahmen, die zur Bewältigung der kyanischen Felsen notwendig sind. Die Etappen der Fahrt werden daran gefügt, wobei die unwesentlichen Stationen breiter sind, während die wesentlichen der Erzählung dem weiteren Handlungsablauf vorbehalten bleiben. Über diesen Ausgleich zwischen Prophezeiung und Ausführung als weiteren Beitrag der bewußt variierenden Technik des Ap. hat Blumberg in seiner Diss. S. 35 ff. durch schematischen Vergleich beider Partien alles Notwendige zur Einsicht richtig behandelt. Das Aufbauschema der Phineusepisode zeigt die kunstvolle Behandlung und Gliederung des Stoffes, der in den festgefügten Rahmen einer einzigen großen Szene eingespannt ist. Der Hauptakzent liegt auf der großen Weissagungsrede, die die Nacht der Wartezeit, während die Boreaden die Harpyien verfolgen, ausfüllt. Um die Gradlinigkeit der Episode zu variieren, wird die als Neben-, eigentlich als Parallelhandlung zu bezeichnende Partie der Harpyienverfolgung mit einem Sonderakzent durch die Irisrede, welche die Boreaden von der Vernichtung der Harpyien abhält, versehen. Diese Parallelhandlung bricht auf dem Höhepunkt ab. Innerhalb dieser Handlung steht nun das Kernstück dieser Haupthandlung: die Weissagung. Gleich danach erfolgt die Rückkehr der Boreaden. Ihr Bericht wird indirekt gegeben, um das Hauptgeschehen nicht zu schwächen. Der fünfmalige Sprechpartieeinsatz gliedert gleichzeitig die epische Handlung der ganzen Phineusepisode. Zuerst nach der Einleitung, die einen festen szenischen Rahmen entwirft, erfolgt eine Bekannt-

gabe der Leidensumstände des Phineus: dieser hat den Ratschluß des Zeus allzu offen bekanntgegeben. Er hat also Mißbrauch mit seiner von Apollo verliehenen Sehergabe getrieben. Dafür ist er mit Blindheit gestraft worden und kann der Speisen, die ihm die Nachbarn zum Dank für sein Orakel bringen, nicht mehr froh werden (v. 181/93). Die beiden ersten Sprechpartien umfassen 62 Verse, die beiden nach der großen Rede des Phineus, die durch Jasons Rede eine Fortsetzung erfahren (indem Phineus auch schon für die Rückkehr Andeutungen macht), betragen 31 Verse. Durch diese Sprechpartieumlagerung (50 — 97 — 31 Verse) verliert die lange Rede des Phineus ihre erdrückende Monotonie. Seine Rede wirkt als Rede und teilt nicht das Schicksal vieler homerischer Berichtreden, die fast durch ihr erzählendes Übermaß selbst zur epischen Kleinform (Epos im Epos) werden. (Sie sind z. T. übernommene Kleinepen bei Homer, z. B. Nestor in *Λ*.) Die letzte Rede des Phineus steht in Kontrast zu seiner ersten, die mit den Mitteln des Pathos sein Elend schilderte, indem nun durch die Erzählung, wie er Paraibios von seinem Unglück befreite, seine eigene Erlösung von den Quälgeistern gerechtfertigt erscheint. Die Stellung dieser letzten Rede des Phineus, die die Handlung keineswegs weiterführt, dient also zur Vervollständigung der Charakterisierung des Phineus und rundet durch ihre ethosbetonende Wirkung im Gegensatz zu dem Pathos bei Beginn der Szene die Episode harmonisch und befriedend ab. Ebenso ist die Funktion der zwei kurzen Reden zwischen Phineus und Jason nach den Weissagungen auf dies Ziel abgestellt, einen harmonischen Ausklang nach dem Pathos und der Gewichtigkeit der großen Phineusrede vorzubereiten. Die Reden bewirken also wiederum die besondere, einmalige Hervorhebung der in der Handlung enthaltenden Spannungs- und Stimmungselemente. Die Gefahr einer Monotonie durch die konstant die ganze Episode beherrschende Szene wird durch die Auflösung in prägnant einander gegenüber gestellte Redeerhöhungen überwunden. Das kompositionstechnische Hilfsmittel der Einführung einer Parallelhandlung mit eigener Redeerhöhung des epischen Handlungsvorganges unterstützt die besondere Aufgabe des Einsatzes der an der entscheidenden Stelle stehenden Reden, die von einem wesentlichen Punkt der Szene zum folgenden führen. Die Rede des Phineus II 311 ff. homerisiert stark. Ich verweise dazu auf Teil II, S. 165/166. Ein Anklang an *κ* der Odyssee ist unbedingt darin zu sehen und zu — suchen!

Symplegaden-Abenteuer.

Nach der Überleitung von der Phineusepisode zum wichtigsten und schwersten Abenteuer der Fahrt (v. 537—548), worin gezeigt wird, wie Athene sich zum Beistand der Argonauten zum Pontos begibt, setzt v. 557 die Erzählung mit der Schilderung des Symplegadenabenteuers ein, das v. 659 abgeschlossen wird.

Das Abenteuer zerfällt in zwei Abschnitte. Den Schauplatz der Szene bildet die Durchfahrt durch die Felsen. Sie wird mit ihren Schrecknissen in einheitlicher Erzählung wiedergegeben. An diese reine Erzählungspartie reiht sich der zweite Abschnitt, der eine Sprechpartie bildet. Der Einheit der Erzählungspartie steht also prägnant eine durch Reden erhöhte Handlungsphase gegenüber. Die in der Erzählung des aufregenden Abenteuers selbst liegende dramatische Spannung wird in den Reden weitergeleitet und zu einem neuen dramatischen Effekt erhoben. Die Sprechpartie entwickelt sich zwangsläufig aus dem Geschehen, das ja den szenischen Rahmen gleichzeitig darstellt.

Die erste Rede hält Tiphys mit einem Hinweis auf Athene, deren Hilfe es zu verdanken ist, daß das Abenteuer bestanden wurde (v. 611—618). In knapper Formulierung faßt die Rede das zusammen, was sich aus diesem glücklichen Ereignis für die Zukunft ergibt: das Schiff hat sie gerettet. Das ist aber das Verdienst der Athene, die es mit göttlicher Kraft begabte, während Argos es durch die Konstruktion so tüchtig machte. Der zweite Teil der Rede richtet sich an Jason mit dem Hinweis auf die Weissagung des Phineus, daß nun alle späteren Kämpfe leichter zu bestehen sein würden. Der Hauptton liegt v. 617 auf *μηκέτι δείδιθι τοῖον*. Mit einem Vers wird kurz die ununterbrochene Folge des stetig fortschreitenden Handlungsablaufes angezeigt. Jasons Antwort zerfällt in zwei Teile. Diese werden durch eine kurze Unterbrechung getrennt, in der die Wirkung des ersten Teiles auf die Gefährten referiert wird. Jason wendet sich zuerst an Tiphys, dann mit einer Ansprache an alle Gefährten. Er heuchelt Mutlosigkeit (v. 622—637). So sehr im Auge zu behalten ist, daß Jason die Stimmung seiner Gefährten prüfen will (also Versuchungsrede), ebenso stark ist aber zu berücksichtigen, was Ap. damit bezwecken will.

1. Jason muß übertreiben, obwohl wir wissen, daß er keineswegs mutlos ist. Jede seiner früher gehaltenen Reden zeigt ihn als einen Mann, der voll Vertrauen auf die Götter ist, deren *μοῖρα* man ertragen muß.

2. Die wirkliche Leistung Jasons, die ihn in den Mittelpunkt der Handlung stellt, steht ja noch bevor und gipfelt in dem Kampf, den ihm Aietes auferlegt. Seine Leistung als die des verantwortlichen Führers des Zuges liegt auf anderem Gebiete. Sie ist nicht eine Leistung der körperlichen Überlegenheit, sondern der geistigen*. Geschickt, ohne Jason als überheblich zu charakterisieren (denn gerade seine Bescheidenheit hat an allen Stellen, wo er „Redeauftritte" erhält, Ap. sorgsam herausgearbeitet), kann Ap. diese besondere Leistung jetzt herausstellen.

3. schafft diese Rede durch ihren ganz auf den Affekt abgestellten Gehalt einen neuen, dem Spannungsmoment des eben bestandenen Abenteuers

* cf. Blumberg S. 54.

gegenübergestellten dramatischen Akzent, der die lineare Handlung wirkungsvoll ablöst. Und das ist das Wichtigste.
Auf eine Antwort durch die Gefährten verzichtet Ap. Er faßt sie durch einen erzählenden Bericht (v. 635/39) zusammen und schafft damit wieder eine unterdrückte Szene bzw. Chorrede. Jason fährt darauf fort (v. 641/47) mit dem zweiten Teil seiner Rede, die nun die Ansprache an die Gefährten zum Inhalt hat. Dem *ἄχος* des ersten Teiles steht in Korresponsion sogleich außerordentlich prägnant *θάρσος* gegenüber: er sei jetzt beruhigt, und seine Sorgen seien zunichte geworden. *Δεῖμα* und *μελεθών* werden variiert durch *τάρβος* und *φόβος*, und er schließt seine Ansprache mit dem gleichen Gedanken wie Tiphys: Hinweis auf die Weissagungen des Phineus. Der Gedanke ist derselbe, aber seine Wortfassung zeigt wieder das Streben, zu variieren.
V. 617/18 sagt Tiphys:

ἐπεὶ μετόπισθεν ἀέθλους
εὐπαλέας τελέεσθαι Ἀγηνορίδης φάτο Φινεύς.

V. 647/49 sagt Jason:

οἰομαι οὐκέτ' ὀπίσσω
ἔσσεσθαι τοιόνδ' ἕτερον φόβον, εἰ ἐτεόν γε
φραδμοσύνῃ Φινῆος ἐπισπόμενοι νεόμεσθα.

Damit bricht die Szene ab.

Der Höhepunkt der Sprechpartie liegt auf dem Pathosteil der Jasonrede. Die Spannung wird durch die Rede des Tiphys vorbereitet und im Schlußteil der Jasonrede wieder aufgelöst. Die Dreiteilung der Sprechpartie durch die Zerlegung der Jasonrede rundet den Handlungsvorgang harmonisch ab. Die einheitliche Wirkung verstärkt sich. Die Bewußtheit der Kompositionstechnik des Ap. mit ihrer scharfen Kontrastausprägung ist deutlich erkennbar.
Wie das Symplegadenabenteuer den Anlaß für diese Sprechpartie gab, wodurch die epische Handlung dramatisch gesteigert und aus der Monotonie emporgerissen werden konnte, so ergibt sich wiederum aus dem Einsatz von Reden eine Rückwirkung auf die Handlung selbst, die dadurch ihre bedeutungsvolle plastische Abrundung erhält. Gerade in den letzten Worten von Jasons Ansprache kommt dieser noch einmal auf das soeben bestandene Abenteuer zu sprechen in v. 614/15.
Dieser Hinweis verklammert die Erzählungspartie und die Sprechpartie fest miteinander.

Apollon auf Thynias.

Das Thyniasereignis ist verhältnismäßig kurz. Aber es ist außerordentlich fest in seinem Umriß bestimmt. Es reicht von v. 669—721. Die zeitliche Angabe der Ankunft wird durch *ἦμος* (v. 671) — *τῆμος* (v. 672) eingeleitet und ebenso auch, nur mit geringfügiger Variation, der Zeitpunkt der Ab-

fahrt angegeben: *ἦμος* (v. 720) — *δὴ τότ' ἔπειτα* (v. 720). Mit auffälliger Betonung korrespondiert dann

v. 669/70 *ἦμος δ' οὔτ' ἄρ πω φάος ἄμβροτον, οὔτ' ἔτι λίην*
ὀρφναίη πέλεται . . .
— v. 672/73 *τῆμος ἐρημαίης νήσου λιμέν' εἰσελάσαντες*
Θυνιάδος καμάτῳ πολυπήμονι βαῖνον ἔραζε.
mit v. 720/21 *ἦμος δὲ τρίτατον φάος ἤλυθε, δὴ τότ' ἔπειτα*
ἀκραεῖ ζεφύρῳ νῆσον λίπον αἰπήεσσαν.

Der zeitlichen Fixierung folgt — ist mit in ihr eingeschlossen —: die Schauplatzbestimmung, darauf der Bericht der Epiphanie des Gottes (v. 674 bis v. 676). Die Herrlichkeit des Gottes (v. 676/79) und die Macht des Gottes (v. 679/80) werden geschildert. Ihre Wirkung auf die Argonauten schließt sich an (v. 681/84). Scharf durch *αὐτάρ* v. 683 eingeleitet, springt die Schilderung wieder auf die Erscheinung des Gottes zurück, der entschreitet. Die Kraft des Ausdrucks in der Zeichnung des Wunderbaren wird durch die Kürze verstärkt (v. 683/84). Einen weiteren Beitrag für das Bild des Erhabenen und Wunderbaren und Allgewaltigen bringt der Einleitungsvers zur Orpheusrede durch die Betonung zum Ausdruck, daß erst *ὀψέ* das Schweigen gebrochen wird. Im Mittelpunkt der Szene steht diese Rede (v. 686/93), sowohl inhaltlich wie stilistisch von den Aitien des Kallimachos bestimmt*. Orpheus fordert auf, Apollon einen Altar zu errichten: wenn der Gott ihnen die Heimkehr gewährt, so sollen ihm besondere Spenden dargebracht werden. Vorerst möge man ihm mit Fettdampf und Trankopfer schmeicheln. Der Schlußvers richtet sich an den Gott selbst. Der Gedanke, ihm bei der Rückkehr besondere Opfer zu spenden, trat schon in dem Gebet Jasons am Strande von Pagasai uns entgegen. Dort hieß es

v. 612/16 *σοὶ δ' ἄν ὀπίσσω*
τόσσων, ὅσσοι κεν νοστήσομεν, ἀγλαὰ ταύρων
ἱρὰ πάλιν βωμῷ ἐπιθήσομεν.

Hier heißt es in der Wortwahl variiert

v. 689/91 *εἰ δ' ἄν ὀπίσσω*
γαῖαν ἐς Αἱμονίην ἀσκηθέα νόστον ὀπάσσῃ,
δὴ τότε οἱ κεραῶν ἐπὶ μηρία θήσομεν αἰγῶν.

An diese Rede schließt sich das Opfer mit Tanz. Orpheus singt dazu einen Hymnus. Die Form dieses Gesanges ist ähnlich wie bei dem in der Streitszene am Strande von Pagasai. Ap. gibt den Inhalt als Referat und in indirekter Form wieder (v. 705/07). Der Hymnus läuft auf eine Verherrlichung Apollons hinaus. V. 718 geschieht der Übergang vom indirekten zum direkten Stil der Rede bzw. hier des Hymnus. Die Anrede an den Gott erfolgt. Sie wird stilistisch unterstützt durch die anaphorische Stellung des *αἰεί*:

---

* cf. Rudolf Pfeiffer, Sitz.-Ber. Bayr. Akademie 1934, S. 11.

αἰεί τοι, ἄναξ, ἄτμητοι ἔθειραι,
αἰέν ἀδήλητοι,

wobei die Häufung des ἀ-Anlautes, nur einmal durch das ἐ unterbrochen, ebenfalls eine formale Prägnanz bedeutet. Den Abschluß des Hymnus bildet v. 714/15 die Angabe der Kulthandlung: Tanz und Chorgesang. Der Übergang vom indirekten zum direkten Stil, als eine gemischte Form, die nicht planmäßig durchgeführte indirekte Rede, erhält durch dieses Kunstmittel einen homerischen Anklang. Gleichzeitig aber wird dadurch ein besonderer Effekt erzielt, indem aus dem ruhigen Bericht scharf die hymnisch pathetische Verherrlichung hervorbricht.

Wir können also für diese Szene feststellen, daß einmal die Rede des Orpheus aus der Situation hervorwächst und die Rede die Handlung tragend bestimmt und daß zum andern Male durch den Hymnus auf Apollon in dieser gemischten Form dem Höhepunkt des ersten Szenenteiles ein zweiter gegenübergestellt wird, wobei die Anrufung zum Opfer von der Kulthandlung gekrönt wird.

Die Stellung und Bedeutung der beiden subjektiven Äußerungen (wobei die direkte Form in der zweiten Sprechpartie durch ihre rein äußerlich hervortretende größere Prägnanz den Grad ihrer Wichtigkeit erhält), zeigt, daß Ap. nur dort die Erzählung wirksam ausstattet, wo das Moment zu entscheidendem Sprechpartieeinsatz gegeben ist.

Lykos.

Der epische Handlungsvorgang setzt nach einer kurzen Überleitungspartie romantisch-düsteren und genrehaften Charakters v. 750 mit dem Bericht der Landung bei den Mariandynern ein. Er findet seinen Abschluß mit der verzögerten Abfahrt v. 900. Das Ereignis erhält Form und Ausdruck durch zwei Szenen: Die erste spielt am Landungstag im Palast des Königs Lykos. Die zweite Szene am Abfahrtstage (nach der genauen Angabe des Dichters am 12. Tage). Eingelagert zwischen die Szenen mit ausgedehnten Sprechpartien ist eine reine Erzählungspartie von 50 Versen, die die Voraussetzungen für die Abschlußszene bildet. Durch den Sieg des Polydeukes über Amykos ist Lykos über die Argonauten informiert. Eine Begrüßungsszene wird von Ap. unterdrückt. Er referiert v. 755 lediglich, was bei der Ankunft geschah.

1. Palastszene.

Die Szene setzt v. 759 ein und endet v. 814. Sie wird zeitlich und lokal genau bestimmt. Die indirekte Rede Jasons und die große Rede des Lykos haben als Ausschnitt aus der Unterhaltung während des Festmahles zu gelten. v. 761 und v. 813 beweisen das. Die indirekte Rede Jasons (v. 762/71)* referiert

* Mit Recht weist Blumberg in seiner Diss. S. 44 darauf hin, daß aus der Aufzählung der Abenteuer ersichtlich ist, welche Ap. als bedeutsam erschienen, um sie in besonderer Ausführlichkeit zu schildern.

die Hauptpartien der bisherigen Fahrt. Den wichtigsten Einschnitt stellt auch hier das Ausscheiden des Herakles dar. Das Stichwort „Herakles" bietet den Anlaß für die Lykosrede (v. 774—810). Lykos preist Herakles, der von Asien hierher kam und mit dessen Hilfe die Niederwerfung aller angrenzenden Barbarenstämme gelang. Seit er fortzog, haben die Bebryken Lykos wieder Land entrissen. Zu Beginn der Szene hebt Ap. hervor, wie besonders Polydeukes sofort wie ein Gott begrüßt wird (v. 756/57). Durch die Beurteilung des Amykos-Abenteuers von Lykos aus gewinnt Ap. die Möglichkeit, ohne eigene Stellungnahme den Abenteuern nach dem Zurückbleiben des Herakles in Mysien und dem Anteil der einzelnen Helden an ihrer glücklichen Überstehung ein besonderes Gewicht zu verleihen. Nach dieser Szene, die an Stelle eines ausgedehnten Wechselgespräches nur die Andeutung eines solchen bringt und wobei trotz dem Umfange der Lykosrede nur das Wesentliche und den Bedingungen der Situation Entsprechende behandelt wird, soll die Fahrt weitergehen. Idmon aber kommt ums Leben, und Tiphys stirbt. Sein Tod gerade ist um so bedauerlicher, als er der Steuermann ist. Die Frage der Neubesetzung dieses Postens muß nun gelöst werden. Ihr dient die Schlußszene der Lykosepisode.

2. Strandszene.

Der Schauplatz dieser Szene liegt am Strande. Die Szene setzt v. 859 ein. Ihr Abschluß fällt mit dem der ganzen Episode v. 900 zusammen. Die kurze Einleitung malt die dumpfe Niedergeschlagenheit der Helden. Also: Psychische Situationsschilderung. Hera flößt Ankaios Vertrauen ein, seine Hilfe als Steuermann anzubieten. Seine Rede (v. 869/77) ist an Peleus gerichtet. Um sich nicht unbescheiden aufzudrängen, weist er darauf hin, daß jeder andere in gleicher Weise das Amt des Steuermanns versehen könne. Peleus möge die Ordnung dieser Angelegenheit in die Hand nehmen. Peleus folgt dieser Aufforderung mit einer Ansprache (v. 880/84). Der Gedanke des Ankaios, daß auch die anderen des Steuerns kundig seien (v. 874/76), wird auch von Peleus als Leitgedanke ausgesprochen, aber er wird entgegen altepischer Technik ganz neu formuliert und variiert (v. 882/3). Das Stichwort, um das sich diese Szene dreht, fällt: die Steuermannswahl. Die in der Einleitungserzählung angedeutete psychologische Voraussetzung für diese Szene (v. 860 ff.) steigert die Rede Jasons (v. 886/93). Die schwierige Lage soll damit charakterisiert werden. Daher wird in dieser Rede alles aufgeboten, was diese Niedergeschlagenheit zum Ausdruck bringen kann. Jason beginnt seine Rede *ἀμηχανέων*. Seine an den Anfang gestellte Frage steht auf derselben Stufe wie die Frage in seiner Versuchungsrede an Tiphys. Das Pathos dieser sarkastischen Frage wird verstärkt (v. 887/88). Eine *κακὴ ἄτη* befürchtet er, wenn sie nicht nach Kolchis oder wieder heim über die Felsen hinausgelangen. Stärkstes Pathos beschließt die Rede. Damit ist der Höhepunkt der dramatischen Spannung erreicht. Der Um-

schlag geschieht, indem nun Ankaios sein Anerbieten wiederholt und auch gewählt wird. Dieses Anerbieten referiert Ap. nur (v. 894/95). Da er ja schon seine Kenntnis des Steuerns in der die Szene einleitenden Rede verraten hat, braucht er jetzt Ankaios nicht noch einmal sprechen zu lassen. Um diese Szene richtig zu werten und auch die ungerechtfertigte Beschuldigung Jasons durch Blumberg S. 46 richtigzustellen, muß man sie mit der Szene vergleichen, worin geschildert wurde, wie Polyphem und Herakles ausscheiden. Sollte keine Wiederholung geschehen, so mußte der neue Verlust zweier Fahrtteilnehmer mit weit stärkeren Mitteln charakterisiert werden. Einerseits wird das ereicht durch die vorausgehende Schilderung der niedergedrückten Stimmung, andererseits aber dadurch, daß Jason noch einmal ganz besonders die Notlage betont. Keineswegs soll Jason als „unmännlich" erscheinen. Gerade was er in seiner Rede an Tiphys zum Ausdruck bringt, zeigt, daß er als Leiter einer solchen Unternehmung besondere Aufgaben hat und sich verantwortlich und verpflichtet fühlt. Er erklärt ja auch, daß die anderen mehr noch als er sich besorgt zeigen. Dieses stellt ihn über die anderen. Das Pathos dieser Szene muß kontrastieren mit der Hylasszene. Auf diese Weise aber verschafft sich Ap. nach dem aufregenden Symplegadenabenteuer die Möglichkeit, der Handlung einen neuen starken Akzent zu geben. Die Neubesetzung des Steuermannspostens ist eine Angelegenheit, die schnell geklärt werden mußte. Die besondere Hervorhebung dieser Handlungsphase wird daher mit aller Entschiedenheit zum Ausdruck gebracht.

Ergebnis.

So zerfällt die Episode in zwei prägnante Redeszenen, die einen ganzen epischen Handlungsvorgang einrahmen. Der Höhepunkt zu Beginn in der Palastszene bringt einen Ausschnitt aus den Gesprächen bei Tisch. Die Rede des Königs unterstreicht die Bedeutung des Herakles, wobei auf geschickte Weise die Leistung der Argonauten hervorgehoben wird. Da wiederholende Reden nirgends gehalten werden und zumal Jasons Rede nichts wesentlich Neues enthält, wird sein Bericht in indirekter Form untergeordnet. Seine Rede bringt lediglich das Stichwort für die Lykosrede, ist also nicht unwesentlich. Die Handlung wird, nachdem sie zum Stillstand und zu einer spannenden Verwicklung kam, in dieser Szene weitergeleitet. Ein Vermeiden von Wiederholungen zeigt sich auch hier. Das zuletzt erfolgende Angebot des Ankaios nach Jasons skeptischen Worten geschieht in referierender Form, da Ankaios in der das Gespräch einleitenden Rede, das die Steuermannsfrage akut werden läßt, Peleus schon auf seine Fähigkeit aufmerksam gemacht hatte.

So zeigt sich auch in diesem epischen Teilabschnitt, wie der spröde Stoff geschmeidig und elastisch gemacht wird, indem der lineare Handlungsablauf mttels Szenenabgrenzung und sie bedeutsam aus derepischen Erzählung heraushebenden Redeneinsatzes aufgelockert wird.

Aresinsel.

Die Ereigniskette der Abenteuer vor der Landung in Kolchis weitet sich am Ende des Buches noch einmal zu einer großen Episode aus. Die reine Erzählungspartie wird durch eine neue kräftige Handlungsphase abgelöst. Der Handlungsvorgang zerfällt in zwei Abschnitte. Die ganze Episode beginnt v. 1030 und endet v. 1231.

Der erste Abschnitt.

Stymphalidenszene.

Sie behandelt die bevorstehende Landung der Argonauten und das neue aufregende Abenteuer, auf das Phineus schon hinwies: die Vertreibung der Stymphaliden (v. 1030—1089). Mit außerordentlicher Betonung des formalen Elementes ist dieser erste Abschnitt, der sich nun zu einem szenischen Handlungsvorgang erhebt, aufgebaut. Das Verszahlenverhältnis von Einleitungserzählung, Rede und Ausleitungserzählung ist von einer als beabsichtigt anzusprechenden Ebenmäßigkeit des Umfanges: die Einleitungserzählung = 17 Verse umreißt den Rahmen, bestimmt den Schauplatz und bereitet die dramatische Spannung durch das Erscheinen der unheimlichen Ungeheuer vor. Die Ausleitungserzählung umfaßt 22 Verse. In ihr wird die Bestehung des Abenteuers selbst geschildert. Im Mittelpunkt steht die Rede des Amphidamas (v. 1047/67), d. h. also 21 Verse. Diese Rede wird in der entscheidenden Situation gehalten. Die Nähe der Insel — schon bei Beginn der Episode (v. 1030/31 genannt) — wird gleich im ertsen Vers der Rede in Korresponsion und in variatio der Wortwahl noch einmal festgestellt (v. 1047). Die Landung kann nicht erfolgen, weil nicht genug Pfeile da sind. Der Moment des Vor-der-Landung-sich-Befindens wird gekennzeichnet (v. 1048/49).

Noch einmal wird auf Herakles hingewiesen, dem es ebenfalls nicht gelang, die Vögel mit Pfeilen zu vertreiben. Die besondere Leistung der Argonauten, die alle schweren Abenteuer nun ohne des Herakles überragende Kraft siegreich bestehen, wird dadurch besonders hervorgehoben. Die List des Herakles wird von Amphidamas vorgeschlagen, und genau werden die Anweisungen für das Abwehr- und Verscheuchungsmittel präzisiert. Die Ausleitungserzählung vermeidet die Wiederholung der Ausführungsbestimmungen. Der Erfolg aber wird in zwei Gleichnissen zum Ausdruck gebracht. Der Bewegungsvorgang geht weiter (v. 1080). Die erfolgte Landung ist damit vorausgesetzt, wie schon die Rede andeutete: Der Schildlärm soll erst einsetzen, wenn man landet. Die Szene wird in dem Augenblick aufgelöst, in dem ihre Wirkung erschöpft ist. Das ist dramatischer Stil, nicht mehr epischer Stil! An solchen Szenenbeispielen erkennt man den Einfluß der Tragödie.

Der zweite Abschnitt.

1. Szene der Begegnung mit den Phrixossöhnen.

Der zweite Abschnitt der Aresinselepisode bringt die Begegnung mit den Söhnen des Phrixos, worauf Phineus schon v. 388/90, ohne es aber genau zu definieren, hingewiesen hatte. Diese Begegnung ist aufgeteilt in zwei Szenen, die erste setzt ein v. 1118: die Phrixossöhne haben Schiffbruch erlitten und treffen mit den Argonauten am Strand zusammen. Diese Szene ist die eigentliche Begegnung, die gleichzeitig zur gegenseitigen Vorstellung führt, wobei sich herausstellt, daß die Phrixosöhne von den Großvätern her mit Jason verwandt sind. Die Szene endet v. 1169. Die vier Reden werden von Argos und Jason als Rede und Antwort gehalten. Zuerst spricht Argos v. 1123/33. Er bittet um Schutz unter Hinweis auf Zeus. Jasons Antwort v. 1136/39 knüpft mit dem Versprechen, *εὐμενεοῦντες* zu sein und ihnen alle Wünsche zu erfüllen, an die Bitte des Argos an v. 1124. Darauf folgt seine Frage nach dem Anlaß ihrer Fahrt sowie nach ihrer Herkunft. Der Einleitungsvers nimmt Bezug auf die Weissagung des Phineus, deren sich Jason, den bedeutungsvollen Zusammenhang ahnend, erinnert. Argos antwortet darauf v. 1141/56, worin er von seiner »*γενεέθλη*« berichtet, auch das Widderfell im Zusammenhang damit nennt, das jetzt zum erstenmal im Handlungsablauf selbst nach dem Anfangsproömium erwähnt wird. Da Argos angab, weswegen sie ihre Reise machten, eröffnet, wenn auch noch ohne den Zweck der Fahrt bekanntzugeben, Jason ihnen das Reiseziel. Mehr wollte er nicht sagen, das andere sei der späteren Unterhaltung vorbehalten (v. 1186). Damit wird die Verbindung zur nächsten Szene eingeleitet. Die Rede schließt mit dem Hinweis, daß göttlicher Wille sie zusammengeführt hat (dieses Motiv wird von Argos in seiner Rede vor Aietes III, 323 und von Medea im Monolog III, 775/76 weiterhin benutzt)! Erstens steht das in Beziehungen zu dem wieder anklingenden Prophezeiungsmotiv, zweitens gehört das zur Charakteristik Jasons, der, wo es nur möglich ist, in seiner gläubigen Verehrung göttlicher Einwirkung geschildert wird. Die Sprechpartie endet damit. Die Szene schließt ebenfalls sofort, nachdem nur in einem Vers angegeben worden war, wie die Phrixossöhne mit Gewändern versehen werden.

2. Szene beim Mahl.

Die Opferzeremonie am Tempel leitet zur zweiten Szene über. Der szenische Rahmen wird genau angegeben. Die Lokalbestimmung wird durch ein offensichtliches Wortspiel v. 1168 *ἐκ νηὸς* — v. 1169 *κίον μετὰ νηὸν Ἄρηος* — v. 1171 *ἐκτὸς ... νηοῦ* besonders unterstrichen*. Man opfert und speist sogleich danach. v. 1180 setzt die Szene mit scharfem Einsatz *αὐτὰρ ἐπεὶ* ein. Die Szene schließt v. 1228. Nach den Gesprächen beim Mahl legt man sich zur Ruhe, da

---

* Diese Bemerkung verdanke ich Herrn Prof. Pfeiffer.

es Nacth ist: — also zeitliche Fixierung. Jasons 1. Rede v. 1179/95 beginnt mit einer Huldigung an Zeus v. 1179/95. Dann aber geht er dazu über, den Zweck der Argonautenfahrt zu nennen und bittet sie, *ἡγεμονῆες πλόου* zu werden, wobei er ihnen schmeichelt, er ginge nach Kolchis, um für Phrixos Opfer zu weihen. Argos erklärt sich bereit, mitzufahren (v. 1200/15). Im Einleitungsvers wird auf sein Bedenken hingewiesen v. 1199. Damit wird die Schwere des Abenteuers in Kolchis charakterisiert. Der Inhalt der Rede korrespondiert damit. Mit starker Betonung des Pathos schildert er die Gefahren, die ihn die Fahrt fürchten lassen. Der Einleitungsvers 1203 wird variiert. Pheleus (Nestor nicht an Alter, aber an gefaßter Haltung) stellt dagegen Argumente, die die Stimmung wieder aufleben lassen, v. 1219/25. Den von Argos erwähnten Hüter des Vließes, den Drachen, nennt er nicht. Anscheinend weiß er da selber kein Mittel, das diesem Schrecken ein Gegengewicht sein kann. Also spricht er lieber nicht davon: psychologische Pointe! Dagegen betont er stark die Überlegenheit gegenüber den Kolchern und erreicht mit dieser Ermutigungsrede den gewünschten Erfolg. Ap. bricht, ohne noch auf die Stimmung am Ende der Szene einzugehen, die Szene ab. Als Zwischenglied der beiden Abschnitte der Aresinsel-Episode erfolgt eine Sturmschilderung, die direkt zur Begegnungsszene überleitet, in reiner Erzählungspartie. Ebenso bildet die Einleitungsschilderung zur Szene beim Mahl, worin von dem Opfer und Tempel die Rede ist, den ruhigen Auftakt zu dieser Szene: — Also starke Kontrastherausarbeitung. Der Szenenbeginn hebt sich dann noch einmal ganz bestimmt ab. Mit den Einleitungspartien aber ergibt sich eine Feststellung, wie beim Stymphalidenabenteuer, daß auch die beiden Szenen — Begegnung und Szene beim Mahl — sehr regelmäßig in ihrem äußeren Versumfang aufgebaut sind. Jede der Szenen mit ihren Ein- bzw. Überleitungsschilderungen umfaßt eine Partie von 50 bzw. 51 Versen. Die Begegnung enthält 4 Reden, die Szene beim Mahl 3 Reden. Der Umfang beider Sprechpartien divergiert dennoch nur um 2 Verse. In der Begegnungsszene sind das 40 Verse, in der Szene beim Mahl 38 Verse. Beide Male aber zahlenmäßig eine auffällige Äquivalenz.

Ergebnis.

Während in der Stymphalidenszene die Amphidamasrede *ἐν καιρῷ* und aus dem Bedürfnis der Situation erwachsend gehalten wurde, die zwischen der Aktivität der Stymphaliden und der der Argonauten steht, wobei sie insofern wichtig ist, als in ihr das Entscheidende für die Situation zum Ausdruck kommt, wird die Bedeutung der Sprechpartien in den beiden Schlußszenen der Episode noch mehr verstärkt durch die umfangreiche Ausgestaltung der Gespräche. Mit Recht aber läßt sich daraus die Folgerung ableiten, daß diese Szenenfolge besonders wichtig ist. Blumberg macht mit seinem Hinweis auf die Symmetrie der Erzählung von den Geschehnissen

seit der Phineusbegegnung eine sehr feine Bemerkung S. 50: die epische Handlung erfuhr durch das Abenteuer bei den Symplegaden einen starken spannungsreichen Höhepunkt. Um nicht die Handlung zu monoton werden zu lassen, mußte nach dem Aufenthalt bei Lykos noch einmal ein Kulminationspunkt vor der Landung in Kolchis geschaffen werden. Das Stymphalidenabenteuer bildet damit ein Gegenstück zu dem Abenteuer bei den kyanischen Felsen. Weiterhin aber wird auf die zukünftigen Ereignisse durch die pathosbetonende, die Gefahren schildernde Rede des Argos, die die Episode noch einmal in eine Spannung treibt, hingewiesen und die Verbindung zur im nächsten Buch sich anbahnenden verstärkten dramatischen Handlung hergestellt.

Die Aufteilung der Episode auf der Aresinsel in drei Szenen mit ihrer auffälligen formalen Konzentration zeigt wieder, wie bewußt die Tektonik des Handlungsablaufes ist. Noch einmal wird die epische Erzählung und Ereigniskette der Fahrtabenteuer kurz vor der Erreichung des Zieles in einer wichtigen Episode prägnant gestaltet. Um diese Wirkung besonders zu unterstreichen, werden die Spannungsmomente an den Beginn und an den Abschluß der Episode gelegt. Die Begegnungsszene selbst nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Als Argos Zweck und Ziel seiner Fahrt bekanntgibt, läßt Ap. nun Jason nicht seinerseits die Aufgabe seines *στόλος* erzählen: erstens, um nicht in derselben Szene eine Wiederholung stattfinden zu lassen, und zweitens, um sich für die ihm wichtigere letzte Szene — Jasons Bekanntgabe seines Reiseziels, die nun ihrerseits das Stichwort für die pathetische Argosrede gibt — eine Spannungssteigerung aufzusparen. Die für die spätere Verschwörungshandlung notwendige Begegnung wird sehr wirkungsvoll dadurch gestaltet, daß im gleichen Sturm die Argonauten sicher landen, während die Phrixossöhne scheitern. Dadurch wird die besondere Seetüchtigkeit der Argo unterstrichen. Die völlige Hilflosigkeit der Phrixossöhne ist natürlich notwendig, denn ohne Sturm wären sie selbstverständlich nach Orchomenos weitergefahren. Der Sturm erweist sich also als ein guter Helfer, besonders im Hinblick auf die Chalkiopebitthandlung.

Landung in Kolchis.

Die Szene setzt ein v. 1261 mit der Schilderung der nächtlichen Ankunft und führt bis zum Ende des Buches v. 1285. 17 Verse Einleitungserzählung geben den Schauplatz und den Rahmen. V. 1277/80 ist der Einsatz der einzigen Rede, die Ankaios hält. Nachdem zuerst in der Einleitungserzählung die zeitliche und die örtliche Situation festgelegt war (v. 1260/61), nennt jetzt Ankaios das Landungsziel namentlich: v. 1277/78. Der zweite Gedanke seiner kurzen Rede gilt der Überlegung, daß es jetzt Zeit wird, sich zu beraten. Die restlichen 5 Verse Ausleitungserzählung gelten der Landung selbst, die Jason leitet. Nacht ladet alle zum Schlummer. Auf den ersten

Blick hin möchte die Rede völlig unmotiviert erscheinen, zum mindesten erweckt es den Anschein, als wäre sie bedeutungslos für die Handlung. Das ist aber nicht der Fall: 1. wird damit an entscheidender Stelle zum Ausdruck gebracht, daß die Fahrt jetzt ihr Ende gefunden hat, weil das Ziel erreicht ist. Das ist wesentlich und muß hervorgehoben werden. 2. wird die Fragestellung, was beraten werden muß, zum Verbindungsglied für die nun ganz neue Handlungsfolge, die dem nächsten Buche vorbehalten ist. Man hätte erwarten können, daß Jason selbst an solcher wichtigen Stelle eine Rede in den Mund gelegt worden wäre. Kurz vor der Ankaiosrede heißt es sogar, er spende Opfer der Gaia und anderen Gottheiten. Der Inhalt seines Gebetes wird referiert (v. 1274/75): also unterdrückte Rede. Die direkte Ausführung dieses Gebetes hätte aber den Akzent der Ankaiosrede, die der Situation und der Anbahnung der zukünftigen Ereignisse gilt, verschoben und abgeschwächt. Der Steuermann mußte reden, da er das Abfahrtssignal gibt — cf. Tiphys: Hylas! —, so ist es auch seine Aufgabe, Meldung bei der Landung zu erstatten. Weiterhin wäre die Szene durch eine solche umfangreiche Ausgestaltung, wo alles nach Abschluß der Fahrt (verstärkt durch die Betonung der Nacht, die sofort alle zum Schlummer lädt) zum Ausklingen gebracht werden soll, überstark betont worden. Für die Stellung der Rede ist das also wesentlich festzuhalten: sie dient vor allem innerhalb der Szene, aus der sie erwächst und in die sie an zweckdienlicher Stelle eingesetzt wird, — dem für die Handlung wichtigen Moment.

Zusammenfassung.

1. Stellung der Szene im Handlungsablauf.

Auf eine getrennte Behandlung der beiden ersten Bücher kann verzichtet werden, da die Technik, mit der Ap. seinen Stoff behandelt und gliedert, hier die gleiche bleibt.

Der Stoff wird in einzelne Handlungsvorgänge zerlegt. Fahrtschilderungen wechseln mit Fahrtunterbrechungen ab. Die mythologisch-aitiologischen Exkurse werden je nach Notwendigkeit angebracht, ohne je sich hervorzudrängen, so daß die stetige Folge des epischen Handlungsvorganges nicht gestört wird. Die gradlinige kettenartige Ablauffolge der Ereignisse ergibt sich aus der die Gesamthandlung wie ein roter Faden durchziehenden Fahrt. Die Stoffbewältigung geschieht also in „Kettenkomposition".

Um Monotonie zu vermeiden, erweist es sich als notwendig, die Ereignisse zuweilen durch Spannungsmomente zu erhöhen. Daraus erfolgt die klare Scheidung der epischen Handlung in reine Erzählungspartien und in Handlungspartien, d. h. solche Partien, in denen die Erzählung durch ein Steigerungselement die ihr immanente Dynamik hervortreibt in verstärkender und sinnfällig anschaulicher Form. Das geschieht durch scharfe Abrundung

der Situation zu bildhafter Wirkung. Der Einsatz von Sprechpartien in solche Bilder aber gibt ihnen erst das Gepräge einer Szene, d. h. einer festen Einheit, die sich dynamisch als eine andere Form gegen den rein epischen Handlungsvorgang abgrenzt.

Die Szenen mit ihrer festen, die Situation wirksam umreißenden, sinnfällig gestaltenden Struktur verdichten den epischen Handlungsvorgang am Ansatz und am Abschluß wichtiger vorwärts weisender Ereignisse. Sie komprimieren seinen Gehalt durch Reden mit dramatischer Funktion*. Handlungspartien werden szenisch und mit Sprechpartieeinsatz komponiert. Hauptereignisse erhalten szenische Ausgestaltung. Sie dienen der Markierung und Orientierung. Nebenereignisse werden in Erzählungspartien behandelt. Nur wo ein Vorgang nicht anders als in Erzählungstechnik geschildert werden kann, wie die Durchfahrt durch die Symplegaden und der Sturm an der Aresinsel, erhält er diese Form, obwohl er ja, wie die beiden Ausnahmebeispiele zeigen, unbedingt ein Hauptereignis darstellt. Sofort aber steht unmittelbar danach oder dabei eine Szene (Einzug und Liebesfeste auf Lemnos, Bebrykenabenteuer), die in enger Beziehung zu der Handlungsspannung steht (eine Ausnahme bildet die Schilderung der endgültigen Abfahrt von Pagasai und der ersten Fahrterlebnisse bis Lemnos). Sie bilden eine einheitliche Erzählungspartie von über 250 Versen und ferner das Abenteuer bei den Dolionen mit Fahrterlebnissen (v. 915—1080 ungefähr, also über 160 Verse, ferner II, 930—1029: Fahrtschilderungen = 100 Verse).

Die Gruppierung in Hauptereignisse, hervorgehoben durch Szenenkomplexe, und in Nebenereignisse mit bildhaft abgerundeten, durch reine Erzählung geschilderten Handlungsvorgängen schafft der Haupthandlung, d. h. der linearen epischen Handlungseinheit, ein bewegtes Auf und Ab von Ausgleichsfaktoren, die den Stoff bald in plastische Spannungsmomente, bald in aufgelockerte, ruhig fortschreitende Partien gliedern. Dadurch wird die Kontinuität des epischen Handlungsablaufes, der Ereignis reihende Charakter gewahrt. Die in den Szenenkomplexen (d. i. mehreren prägnant gestalteten Entwicklungsmomenten der epischen Handlung) dargestellten Hauptereignisse erhalten ihren Wert und ihre herausgehobene Stellung durch den Bau und Beitrag der Einzelszenen. Unwesentliche Aktionsmöglichkeiten werden zugunsten des entscheidenden Höhepunktes, der Aufschluß gibt über den Sinn und Zusammenhang oder wichtig für die Folge wird, bewußt unterdrückt (cf. Tabelle „Unterdrückte Szenen"). Jedes Ereignis ist auf Einmaligkeit abgestellt. Die Gradlinigkeit der Handlung, auch das Fehlen jeder Handlungsverschränkung und gleichzeitiger Ereig-

* cf. Marshall M. Gillies, Cambridge 1928, Einl. s. XXXI, wo er von dem offensichtlichen Einfluß des Dramas spricht in Hinblick auf die Anordnung der jedes Buch füllenden Ereignisse mit der systematischen und stereotypen Ablösung durch Erzählung.

nisse (— einen Ansatz dazu bildet das Lemnosabenteuer und das Hylasabenteuer, v. 1207 *τόφρα δ' Ὕλας* leitet die gleichzeitige Handlung, während Herakles die Tanne fällt, ein —) zwingen zur Erfindung ständig wechselnder neuer Reize.

2. Einsatz der Sprechpartie.

Durch die bedeutungsvolle Aufgabe der Szene innerhalb des gesamten Handlungsvorganges wird auch die Bedeutung der Rede gesteigert. Ihr Einsatz ist zweckbetont. Sie wird zum Mittel dramatischer Steigerung der Spannungsmöglichkeiten innerhalb der Szene. Sie ist keine Arabeske, sondern der Ausdruck eines sehr scharfe Zuspitzungen liebenden Gestaltungswillens. Sie wird zum festen Bestandteil des durch sie zu szenischer Wirkung erst gesteigerten Erzählungsvorganges. Ihr Einsatz geschieht zweckentsprechend an entscheidender Stelle (*ἐν καιρῷ*) für die Entwicklungsphase der Szene.

Ihr Gehalt richtet sich nach den jeweiligen Anforderungen der Situation. Die die Handlung bestimmenden Faktoren weisen Gehalt und Form der Rede entweder in den Bereich des Ethos oder in den des Pathos. Oft steht das Pathos der einen Rede gegen das Ethos der Gegenrede oder das Ethos der Rede kontrastierend vor dem Pathos der Situation. Mitunter dient die Rede auch nur zur Vermittlung zweier Handlungsphasen, bar aller Affekte. Reden ohne Ursache, die lediglich gehalten werden, weil die Gelegenheit sich bietet — also Reden aus formalen Rücksichten, fehlen.

Die bewußte Zweckveranlassung der Rede legt ihrer Verwendung eine bewußte Einschränkung auf. Da sie nur der Dynamik des Ereignisses als intensivierendes Sprachmittel dient, wird sie mit möglichster Zurückhaltung verwandt. Ihr Inhalt und ihre Form sind zweckbezogen. Am besten läßt sich diese Technik und Methode so formulieren: Reden werden nur dort gehalten, wo es nötig ist, und die Personen reden nie so viel wie möglich, sondern stets nur so viel, wie notwendig ist. Der Charakter des Sprechpartiecinsatzes kann daher als „situationsgemäße und bedingte Notwendigkeit" bezeichnet werden.

Olympische Episode:
1. Hera — Athene.
2. Bei Aphrodite.
3. Aphrodite — Eros.

Beratung der Argonauten
(gleichzeitig: Olympische Episode).

Im Palast des Königs Aietes.
1. Begrüßung durch Chalkiope.
2. Szene beim Mahl.

I. Medea-Monologszene
(gleichzeitig: Jason-Argos-Szene).

Beratung der Argonauten:
1. Jason und Argos auf dem Weg zur Argo.
2. Beratung mit den Gefährten.

Beratung der Kolcher
(gleichzeitig: Argonautenberatung).

II. Medea-Monologszene
(gleichzeitig: referierte Szene: Argos bei Chalkiope und Beratungsszene der Argonauten und Kolcher).

Chalkiope bei Medea.

III. Medea-Monologszene.

Expositionsepisode:
1. Medea am Tempel.
2. Jason auf dem Wege zum Tempel (gleichzeitig zur vorigen Szene).

Jason und Medea im Tempel.

Zusammenfassung.

Olympische Episode.

Die große Zäsur des Epos liegt äußerlich sichtbar bei der Einführung des dritten Buches durch ein das neue Thema angebendes Proömium. Die Fahrt ist beendet. Jason muß sich in den Besitz des Vließes bringen. Hierzu aber bedarf er der Liebe der Medea (v. 2/3). 3 Szenen bilden eine Art himmlischen Prologes. Sie schließen sich fest zu einer Episode zusammen, die von v. 6—165 reicht. Der Zeitpunkt ist aus dem Schlußvers des vorangegangenen Buches ersichtlich: v. 1285. Während die Helden warten, beginnt in gleichzeitiger Parallelhandlung (das ist also etwas ganz Neues) die olympische Episode. v. 6/7 gibt die zeitliche Fixierung der Handlung an.

Erste olympische Szene (v. 8—36).

Der szenische Rahmen ist v. 9 gegeben. Hera und Athene beraten sich fern von Zeus und den anderen Göttern. Sofort folgt ein Gespräch, das unmittelbar nach der zweiten Antwortrede Athenes mit dem Szenenschluß zusammenfällt. Hera hält zwei Reden, Athene ebenfalls. Jede der Göttinnen hat eine an Umfang der Reden beinahe gleichbleibende Versanzahl zugewiesen erhalten. Heras erste Rede = 5 Verse, ihre zweite = 5 Verse, und die beiden Antwortreden Athenes je 4 Verse. Zwischen den beiden ersten nud den beiden letzten Reden, die zu einem Entschluß der Beratung führen, wird in 2 Versen berichtet, wie die beiden Göttinnen stillschweigend ihre Überlegungen anstellen. Das Resultat bringt dann Heras Rede. Athene billigt Heras Rat. Hera (v. 11—16) richtet an Athene die Frage, welche List sie für die Heimholung des Vließes ersonnen habe: Gewalt oder Verhandlungen. Aietes sei sehr gewalttätig. Keinen Versuch dürfe man daher außer acht lassen, zu einem gütlichen Vergleich zu kommen. Das ist dieselbe Fragestellung, die in seiner Rede schon Ankaios aufstellt. Jason wird sie noch einmal formulieren. Das Thema der Szene, wie es v. 10 hieß: *βούλευον*, wird damit durchgeführt. Ebenso wird charakterisiert, was für die Argonauten notwendig ist, cf. II, v. 1278/80 und hier v. 12 ff. Die Charakterisierung des Aietes, wie sie Argos II, v. 1202, schon gab, wird hier v. 15 variiert. Athene v. 18—21 weiß keinen Rat, obgleich sie manche Überlegung schon angestelt hat. Das Gespräch ist auf *δόλος* abgestimmt, der zum Leitmotiv dieser Szene wird. Auf Heras Frage nach einem *δόλος* v. 12 korrespondiert Athene v. 20 mit demselben Wort. Dann tritt eine Gesprächs-

pause ein, die der Überlegung gilt. Danach kündigt Hera ihren Plan an (v. 25—29). Korresponsion und genauere Präzisierung des im Proömium angegebenen Themas: Aphrodite muß Eros veranlassen, Medeas Liebe zu Jason zu entfachen, mit deren Hilfe es ihm gelingen wird, das Vließ nach Hellas zu schaffen. Athene (v. 32/35) billigt den Rat: das Ergebnis wird schon in der szenischen Angabe v. 30 antizipiert, dann aber noch einmal in der Rede ausgedrückt. Das Formelement des Ratredetypus, das den Abschluß der Beratung anzeigt, steht v. 34. Thema der Szene ist: die List der Hera und das Einverständnis Athenes.

Die ganze Szene besteht also aus einem Gespräch mit knappster szenischer Umrahmung und notwendigen szenischen, besser: psychologischen Angaben zwischen den Redepaaren. Das Gespräch ist kein Ausschnitt aus einer Wechselredenfolge, sondern es wird vollständig vorgeführt. Die Handlung durchläuft dabei zwei Phasen:

1. Die Aufstellung der Möglichkeiten für die Hilfe mit dem Hinweis, daß kein Versuch unversucht bleiben darf.
2. Das Resultat der Überlegung bringt der von Athene gebilligte Rat Heras.

Den Höhepunkt der Szene bildet damit die letzte Herarede, die zum Ausgangspunkt des ganzen folgenden epischen Handlungsablaufes des dritten Buches wird. Der epische Handlungsvorgang geht in den Reden weiter. Jede neue Rede bringt eine Weiterentwicklung in den Überlegungen bis zu dem Ergebnis. Das ist homerisch! Die knappe Formgebung, die nur dem Entwicklungsgang und der Vorbereitung der Handlung dient und das Wesentliche zum Ausdruck bringen läßt, das ist Technik des Ap.

Zweite olympische Szene (v. 43—112).

Sie spielt bei Aphrodite. Eine kurze Schilderung, wie die Göttinnen zu ihrem Palast kommen, führt einleitend zu der Szene selbst. Bevor das Gespräch beginnt, dessen Schlußrede ebenfalls wie in der vorigen mit dem Szenenabschluß zusammenfällt, wird noch eine kleine Situationsschilderung gegeben, genrehafter hellenistischer Art: Aphrodite bei der Morgentoilette (cf. Ilias VI, wie Hektor zu Helena kommt). Das Gespräch ist mit starker Beobachtung der Symmetrie aufgebaut. Mit dem Stichwort *δολόεσσα* wird wieder die Verbindung zu dem die vorhergegangene Szene beherrschenden Leitmotiv angedeutet: also engste Verklammerung der Handlung beider Szenen. Damit geschieht hier auch die erste Ankündigung der doppelten Mission Medeas, wie sie sich dann noch einmal in dem Proömium zu Buch IV spiegelt und schließlich auch in der Handlung selbst dargestellt wird. Medeas Liebe hilft dem Jason seine Aufgabe zu bewältigen, aber auch die Rückkehr in die Heimat ist dieser Liebe, die sich der List bedient, zu verdanken. Medeas dämonische Gaben sind also der erotischen Aufgabe durch-

aus untergeordnet. Im Zaubertreiben (beim Stierabenteuer, der Drachenbetäubung, der Umgarnung des Apsyrtos und der Hypnotisierung des Talos) wird das Dämonische sichtbar gemacht, aber es dient der Liebe zu Jason, welchem sie verfallen ist und folgt.

Die Antwort Aphrodites (v. 91—105) steht in Kontrast zu dem gewichtigen Ton der großen Herarede und der leidenschaftlichen Zusage Aphrodites. Aphrodite schildert ihren Kummer dem kleinen Eros, der gar keinen Respekt vor ihr hat. Sie bemerkt, wie sich die beiden Göttinnen bedeutungsvoll zulächeln. Das betrübt sie. Nicht nur die szenische Anmerkung sagt das, sondern fast pathetisch beginnt sie nun v. 102. Das »γέγως« korrespondiert sehr hübsch zu dem »κερτομέεις« v. 56, indem Hera Aphrodites Äußerung über ihren seltenen Besuch als Scherz abtut, um dann gleich von ihrer ἄτη zu reden. Aphrodite soll gefangen und ihre leichte Verstimmung getilgt werden. Und ihre letzte Rede v. 102—105, besonders nach dem Lächeln der Göttinnen, zeigt sie ja nicht von ihrer stärksten Seite. Nicht allein ihre Schwäche gibt sie zu, sondern daß sie auch nicht schweigen kann. Aus dem κερτομέεις, womit ihr Hera zuerst zum Schein vorhielt, daß sie und Athene sich verspottet fühlen, erwächst zum Schluß der Szene für Aphrodite die ihr wenig behagende Erkenntnis, selbst ein γέλως für die anderen zu bieten. Hera tröstet sie darauf (v. 108—110). Sie erinnert noch einmal an die versprochene Hilfe. Der Ausklang aber ist mit seiner übertriebenen Tröstung unbedingt wieder komisch in seiner Wirkung gemeint: (v. 109/10), besonders aber der Hinweis, daß Eros sich später schon noch ändern werde.

Das Lächeln überwiegt in der Szene, und der Ernst Heras, mit der sie ihre Bitte vorträgt, ist eben gespielt. Die am Anfang lächelnde Aphrodite ist am Schluß die Ausgelachte. Auch schon nach der großen Rede Heras (v. 56—75), die das Mitleid erwecken soll und gleichzeitig den Ehrgeiz und das selbstsüchtige Interesse Aphrodites stachelt, kommt dies in der szenischen Zwischenbemerkung zum Ausdruck (v. 76/77). Die Szene ist wichtig für die weitere Handlung und zeigt neben ihrer Notwendigkeit, neben ihrer Zweckverbundenheit einen durchaus scherzhaften Unterton. Das Gespräch wird wieder in seinem ganzen Verlauf ausgeführt. Der Rededialog beherrscht, ausgenommen die ganz kurzen szenischen Bemerkungen, die Szene. Die Handlung schreitet damit vollständig in den Reden weiter, also: wenn auch modifiziert, homerisch.

Dritte olympische Szene (v. 114—158).

Sie setzt sofort nach dem kurzen Überleitungsvers, welcher schildert, wie Aphrodite sich auf die Suche nach Eros begibt, ein. An diese Szene schließt sich bis zum Einsatz der irdischen Handlung nach v. 159/66 die die olympische Episode abschließende Ausleitungserzählung.

Die Szene beginnt mit einer Situationsschilderung. Eros ist beim Würfelspiel mit Ganymedes, der von Eros übertölpelt wird. Auch in dieser Szene kommt das Komische zum Ausdruck. Aphrodite beobachtete den Vorfall. Ihre Rede (v. 129—144) beginnt mit der Bezugnahme auf den eben geschilderten Vorgang. Zärtlich schilt sie ihn. Dann aber nennt sie den Zweck ihres Kommens. Sie verheißt ihm, wenn er den Auftrag ausführt, ein besonders schönes Spielzeug. Auch hier sehen wir den δόλος wie in den vorigen Szenen als Leitmotiv wirksam. Der Auftrag wird v. 142/43 präzisiert: zum dritten Male variiert. An den Wunsch knüpft sie die Bedingung sofortigen Vollzuges an, andernfalls er leer ausginge (v. 143/44). Sehr hübsch korrespondiert dieser Vers, der den Hinweis auf χάρις enthält, mit ihrer Hera gemachten Zusage, daß sie selbst ihren Beistand unentgeltlich verspreche (v. 82). Die epische Schilderung zeigt nun, wie Eros gleich darauf eingeht. Sofort aber soll das Spielzeug herbeigeschafft werden. Diese Sprechpartie aber wird unterdrückt (v. 148). Warum wohl nun unterdrückt, während die beiden vorhergegangenenn Szenen vollständige Wiedergabe aller Momente im Gespräch brachten? Nirgends — die wenigen Worte in der Medea des Euripides ausgenommen — wird das Kind sprechend dargestellt. Weder im Epos noch in der Tragödie. Aus diesem Grunde wird, so genrehaft und typisch hellenistisch diese kleine Szene (wohlgemerkt: die Zielszene der ganzen olympischen Episode) anmutet, die Unterdrückung der Sprechpartie hier gar nicht als modern empfunden worden sein, sondern auch diese Szene soll sich der homerischen Form angleichen. Bedenkt man oben Gesagtes: Fehlen von Darstellung sprechender Kinder, so ist die Unterdrückung hier ausnahmsweise keine in dem Sinn bewußter Spannungssteigerung oder Spannungsaufsparung. Aphrodite wiederholt den Auftrag. Sie fährt fort (v. 151—153): sie schwört ihm bei Erfüllung des Auftrages, das Spielzeug zu gewähren. Damit kommt das Thema nochmals variiert und gerade durch die Wiederholung in seiner entscheidenden Bedeutung für die Handlung zum Ausdruck v. 153. Die Ausleitungsschilderung der Szenen gibt an, wie Eros dem Auftrag nachkommt.

Ergebnis.

Die drei Szenen dienen zur Vorbereitung dessen, was im Proömium als Thema des Buches genannt war. Jede Szene findet ihren Höhepunkt in der Betonung dieses Gedankens, der aber jedesmal im Wortlaut variiert erscheint. Auffällig ist, wie das erzählerische Element zurückgedrängt wird: jede Szene besteht fast nur aus Dialogpartien, jedes Gespräch wird in bewußter Vollständigkeit wiedergegeben. Die Situationshandlung schreitet ausschließlich in der Sprechpartie voran, in der wiederum die Handlung für jede nächstfolgende Szene wie für den Gesamtablauf der epischen Handlung des ganzen 3. Buches vorbereitet wird. Wir können also hier eine Hinwendung zu homerischer Formung feststellen, indem die Gesprächs-

partien den Verlauf der Handlung selbst bilden. Das dramatische Element als prägnante Zuspitzung und pointierte Heraushebung des für die Handlung wesentlichen Momentes ist hier anders angewendet, als Ap. es sonst benutzt. Dennoch kann man nicht von unbedingter stilistischer Homerisierung sprechen, denn die einzelnen Reden, die die Handlung vorantreiben, lassen nur, was auf jeder augenblicklichen Stufe der Beratung notwendig ist, zum Ausdruck gelangen.

Beratungsszene der Argonauten.

Die Szene spielt auf dem Schiff. Ihr Umfang reicht von v. 167—199. Nach wenigen Versen szenischer Rahmenschilderung setzt die einzige Rede in der Form eines Rates Jasons an die Gefährten ein (v. 171—193). Auffällig ist die Durchsetzung der Rede mit allgemein verbindlichen *γνῶμαι*. Was soll das? Eine ganz bestimmte Haltung und ein festumrissenes Ethos spiegeln sich darin. Nicht allein, daß sie auf der Linie der Charakterisierung Jasons liegen, besonders die letzte *γνώμη*, die aber keine Arabeske ist; sondern vielmehr über das persönlich Charakteristische für Jason weist diese auffällige ethosbetonende Sentenzhäufung hinaus. Ganz fest und bestimmt wird damit gegen die barbarische Atmosphäre die griechische Art abgehoben. Die nächste Episode steht ja schon im schärfsten Kontrast durch die barbarische Haltung des Aietes. So wird in dieser Rede, die den Plan bringt (die auch die Linie der Handlung angibt) zugleich durch die maßvolle Haltung Jasons ein wirksamer Spannungskontrast vorbereitet, der natürlich erst dann zur Geltung kommt, wenn die Handlung weiter vorwärtsgeschritten und Aietes aufgetreten ist. Die für die epische Handlung wesentlichen, sie weiterführenden und vorbereitenden Momente kommen zum Ausdruck. Die Möglichkeiten, die Ankaios in seiner Schlußrede des 2. Buches als Thema für die Überlegung, welche Schritte nun notwendig seien, andeutete, ebenso, was Hera in ihrer ersten Rede in den Bereich der Möglichkeiten zog, kommt jetzt noch einmal variiert, aber ganz klar formuliert in seinem Plan zum Ausdruck. Durch die olympische Szene ist nun zwar für den Hörer bekannt, was geschehen soll, zumindest, was als Hilfsmittel eingesetzt wird, aber unbestimmt wird gelassen, was Aietes für Maßnahmen ergreifen wird. Die Spannung wird also durch die Fragestellung, die in dem Jasonplan nochmals unbestimmt betont wird, wobei lediglich feststeht für die Handlung, daß er zu Aietes gehen wird, außerordentlich verstärkt. Während in der olympischen Episode durch göttliche Einwirkung das für das Unternehmen irreale Moment, das die Handlung unterstützt, aktiviert wird, bringt die erste irdische Szene nun den realen Handlungsfaktor zum Ausdruck. Das dramatische Element springt in dieser Episode des Buches deutlich hervor. Jede Szene ist — es mag paradox klingen —, nur für die nächstfolgende gemacht. Von jeder Szene, in der die Sprechpartie die Trägerin und Entwicklerin des Handlungsgedankens

ist, führt eine unmittelbare Verbindung zur nächsten Szene und damit neuen Handlungsstufe.
Diese Szene läuft gleichzeitig mit der ganzen olympischen Episode.

Im Palast des Königs Aietes (v. 248—450).

Diese Episode umfaßt eine Partie von ca. 200 Versen. Der epische Handlungsvorgang ist aufgespalten in zwei Szenen. Die letzte Szene ist ca dreimal so umfangreich als die erste. Nicht nur auf den Gesamtumfang der Szene trifft das zu, sondern ebenso auf den Umfang der in ihr eingelagerten Sprechpartie. Dem Umfang entspricht die Wichtigkeit der 2. Szene für die epische Handlung.

1. Szene (v. 248—298).

Sie hat die Begrüßung der Phrixossöhne durch ihre Mutter Chalkiope zum Inhalt. Die Argonauten treten dabei ganz zurück. Auch das Erscheinen des Aietes bleibt ganz am Rande der Szene, wird gerade nur erwähnt. Darauf folgt die epische Erzählung, wie Eros seinen Auftrag erfüllt. Das wird ausdrücklich als Parallelhandlung in der Erzählung registriert (v. 275), gehört also noch mit zu der Szene, wenn es auch durch die Notwendigkeit des Nacheinandererzählenmüssens fast wie ein Übergang zur folgenden 2. Szene aussieht. Im Mittelpunkt der Szene steht die Rede der Chalkiope (v. 260/67). In ihr wird die Freude des Wiedersehens in stark pathetischer Form zum Ausdruck gebracht. Wie in der 1. Szene des Epos der Abschied von Jasons Mutter gesteigert war zum Pathos des Abschiedes schlechthin, so ist hier die Freude des Wiedersehens nicht ohne das Pathos des Vorwurfs gesteigert. Die Rede bleibt ohne Antwort: Sie steht repräsentativ als die Wiedersehensrede. Sie hat ihren Ort ἐν καιρῷ, führt aber die Handlung nicht weiter, sondern bringt durch ihren starken Gefühlsakzent den Stimmungsgehalt zum Ausdruck. Neben der Funktion, daß sie die Erzählung zur dramatischen Handlung erweitert, erfüllt sie noch eine andere Aufgabe. Sie steht mit ihrem Pathos in Kontrast zu der spannungsreichen Schilderung, wie Medea vom Pfeil des Eros getroffen wird. Die dramatische Handlung in der Erzählung erhält also in der Sprechpartie einen ebenwertigen Akzent gegenübergestellt. Daß Jason und Aietes völlig im Hintergrund bleiben, hat einen für die Ökonomie der Handlung wichtigen Grund, der sich, wie auch die Bedeutung dieser Szene, im ganzen erst nach der Betrachtung der 2. Szene klar herausstellt.

2. Szene (v. 299—450).

Sie stellt ein einziges Gespräch nach der Mahlzeit bei Aietes dar, das nur von geringfügigen und kleinen psychologisch nuancierenden Überleitungsversen zwischen den einzelnen Reden unterbrochen wird. Sofort nach dem Gespräch bricht die Szene ab. Die letzten 6 Verse runden die Episode ab.

Eingeleitet wird sie durch eine längere Erzählung von ungefähr 50 Versen (v. 200—255), die der Schilderung der Palastanlage dienen. Geschickt wird diese Schilderung mit dem Gang der Argonauten zum Palast verbunden, die ihr Vorbild bei Homer hat. Die Szene ist in 7 Reden aufgeteilt. Der Verlauf der Handlung wird in ihnen vorwärtsgeführt. Entscheidungsvolle Vorbereitungen werden für das jetzt immer näher rückende Hauptabenteuer getroffen. Der Verbindungstext zwischen den Reden charakterisiert die jeweils erreichte Handlungsstufe in Hinblick auf die psychologischen Stimmungsmomente und umreißt den Rahmen der Szene. Die Situation für den Einsatz des Gespräches, das nicht erst auf seinem Höhepunkt als Zusammenfassung der der Szene immanenten Spannungsmomente einsetzt und die Erzählung nur mit dramatischer Akzentuierung versieht, sondern das in Vollständigkeit vorgeführt wird, ist örtlich und zeitlich genau fixiert (also vollkommen homerisch). Die Argonauten sind bewirtet worden. Jetzt ist der Moment (also ein wirklicher καιρός) für Aietes gekommen, die Frage nach der plötzlichen Heimkehr der Phrixossöhne sowie dem Zweck des Besuches zu stellen. Dieser Frage gilt die das Gespräch einleitende 1. Rede des Aietes v. 304—316.

Welche Stellung nimmt die ganze 2. Szenen-Episode ein und welche Bedeutung ist den Redepartien in den Szenen beizumessen?

Die 1. Szene zeigt die große Liebe der Mutter zu ihren Söhnen und bildet die Grundlage für die Hilfsaktion, die Chalkiope dazu veranlaßt, Medea später um Hilfe für ihre Söhne anzugehen. Damit hat Medea dann einen Anlaß, unter Geheimhaltung ihrer Liebe für Jason alles zu tun, was Chalkiope, ohne Verdacht schöpfen zu können, als geschwisterlichen Sympathieakt ansehen muß. Das starke Pathos der Szene, das die Freude über die Heimkehr spiegelt, steht in wirksamem Kontrast zu dem Haßpathos der folgenden Szene, in der Aietes der Heimkehr seiner Enkel sein Leben bedrohende Absichten unterzuschieben geneigt ist und die Ankunft der Argonauten als eine staatsverräterische Tat ansieht. Die Zerlegung der Episode, die die Fäden zu dem Kampfabenteuer schürzt, gibt Ap. die Möglichkeit, klar die Beziehung Chalkiopes zu Medea herauszuarbeiten, auf Grund deren sie dann in die Handlung eingreifen kann. Die Rede der Chalkiope steht an der situationsgemäßen Stelle. Die Betonung des Gehaltes durch die pathosbetonte Form ist innerhalb der Szene notwendig, um neben der affektbetonten Schilderung, wie Medea plötzlich von der Liebe zu Jason erfaßt wird, mit gleicher dramatischer Spannungsintensität ein Gegengewicht zu bilden. Wenn auch die Chalkiopehandlung in der Szene zur Medeaschilderung sich gleichwertig zeigt, so ermöglicht doch gerade ihre dramatische Bewegtheit erst, daß gleichsam in ihrem Schatten die Medeahandlung sich so still entfalten kann, daß es glaubhaft erscheint, wenn diese jähe Neigung vor den an der Szene beteiligten Personen verborgen bleibt. Die Szene nach dem Mahl dient der regulären Ereigniskette

mit ihrer Zielrichtung auf das immer mehr drohende Kampfabenteuer. Wichtig ist hier wieder die vollständige Wiedergabe des Gespräches aller für die weitere Handlung wesentlichen Momente. Damit erweist sich die Verwendung eines Darstellungsverfahrens, das bewußt homerisiert, indem absichtsvoll an Stelle eines nur wesentliche Momente enthaltenden Gesprächsausschnittes das ganze Gespräch vorgeführt wird. Das war schon in der Streitszene am Strand von Pagasai, in der anderen Streitszene auf dem Schiff und in der olympischen Episode angewandt worden. Die fast ausschließliche Zerlegung der Handlung in Sprechpartien gibt dem Dichter eine größere Möglichkeit, dramatische Mittel anzuwenden. Gerade diese Szene nun mit dem schrittweisen Vorrücken der sich der Hauptspannung nähernden Handlung zeigt eine fast völlige Zurückdrängung der epischen Erzählung, die außer den für den szenischen Rahmen benötigten Versen sich lediglich psychologisierend verhält (beachtlich gerade die starke Betonung des psychologischen Momentes). Sie zeigt ferner starke Kontrastbetonung in der Art, wie der Affektausbruch des Aietes Jasons Beherrschtheit gegenübergestellt ist. Sie zeigt die Verwendung der *γνώμη*, die das dramatische Element stärker profiliert: — all das entspringt einer bewußten dichterischen Haltung, ja man kann von einer Tendenz sprechen, die Handlung hier so vollkommen in Gesprächspartie durchzukomponieren, daß die imitatio homerischer Formgebung deutlich wird. Formal und gehaltlich berührt sich in dieser Szene dramatische und epische Technik.

I. Medea-Monologszene (v. 451—471).

Die Behandlung der gesamten Monologszenen wird wegen ihrer einzigartigen Stellung im Epos des Ap. einer besonderen Betrachtung unterzogen werden. Es braucht daher hier ganz kurz nur das für die epische Handlung Wesentliche behandelt zu werden.

Wie schon durch die Begrüßungsszene zwischen Chalkiope und ihren Söhnen neben dem linearen Geschehen eine sekundäre Handlung angebahnt wird, so tritt durch die Medeasoloszenen eine dritte Handlungskette uns entgegen, die in ihrer stufenweisen Entwicklung die primäre lineare Geschehensstufenfolge ablöst und unterbricht, im weiteren Verlauf des 3. Buches dann aber völlig mit dem primären Geschehensvorgang zusammenfällt.

Die erste Monologszene motiviert Medeas durch den Pfeilschuß des Eros erwachende Leidenschaft zu Jason. Der szenische Rahmen, ehe die Monologrede die erste Stufe ihrer Gefühlsreaktion auf die erste flüchtige Begegnung mit Jason zum Ausdruck bringt, legt weniger Wert auf eine lokale Abgrenzung der Partie als vielmehr auf die psychologische Vorbereitung. Der Einsatz der Sprechpartie geschieht *ἐν καιρῷ*. Ihre innere und äußere Form betont den Affekt, ist pathetisch und auf dramatische Wirkung abgestellt. Ihre Bedeutung weist indirekt auf das Zukünftige, wenn auch

nicht nächste Geschehen hin. Ihre Wirkung erzeugt Spannung. Das Hin und Her der Gefühle Medeas zeigt eindeutig, wie es sie drängt, an Jasons Rettung Teil zu haben (v. 466): *ἦ μὲν ὄφελλεν ἀκήριος ἐξαλέασθαι*. Die Rede reicht von v. 460—470.

Argonautenberatung (v. 472—575).

Der epische Handlungsvorgang umfaßt eine unmittelbar an die Monologszene sich anschließende Episode von zwei Szenen.

1. Szene.

Sie bringt ausschnitthaft die Wiedergabe eines Gespräches zwischen Jason und Argos auf dem Wege von der Stadt zum Schiff. Die Szene wird v. 472/73 genau lokalisiert. Ihr Abschluß ist unmittelbar nach Beendigung des Gespräches v. 489. V. 475 erfolgt die Wechselrede, die v. 488 beendet ist. Wir haben also nicht ganz 4 Verse epischer Erzählung und mit Ausnahme des Überleitungsverses zwischen beiden Reden 13 Verse Sprechpartie. Wieder begegnet uns damit eine entschiedene Zurückdrängung des epischen Berichtes. Die Argosrede (v. 475—483) bereitet die Beziehungen zu der Chalkiope-Medea-Nebenhandlung vor. Argos gibt an, eine Jungfrau zu kennen, deren Zauberkünste ermöglichen würden, den Kampf siegreich zu bestehen. Er spielt auf einen Hinweis an, den er Jason schon gemacht habe (*τρόσθεν ὑπέκλυες*). Damit wird auf eine unterdrückte Sprechpartie Bezug genommen, die irgendwann stattgefunden haben muß. So wird die Beziehung zu Handlungsvorgängen in der Vorstellung aufrechterhalten, die hinter dem berichteten Geschehen sich abspielen. Das ist ein feiner Trick, die Ausschnitthaftigkeit des Erzählungsvorganges zu betonen. Um das Mädchen zu gewinnen, ist die Hilfe seiner Mutter nötig. Argos hat Bedenken, ob die Mutter sich dazu verwenden lassen wird (cf. olympische Episode, wo ähnlich kompliziert das Ziel erreicht wird, Personen zur Hilfe zu gewinnen). Jasons Antwort (v. 485—488) zeigt, daß er zwar mit dieser Eröffnung einverstanden ist, indem er Argos auffordert, die nötigen Schritte einzuleiten, aber voller Skepsis bleibt, die Heimkehr von Frauenhilfe abhängig machen zu sollen. Damit findet aber der Vorschlag des Argos Billigung.

Die 1. Medea-Monologszene und diese Szene spielen gleichzeitig.

2. Szene (v. 489—575).

Offensichtlich hat sie ihren Schauplatz am Schiff, wo die Gefährten auf die Rückkehr Jasons warten. Die Sprechpartie setzt ohne weiteres ein. Sie besteht aus 6 Reden von insgesamt 56 Versen. Damit beträgt der Umfang der Sprechpartie über die Hälfte des Gesamtumfanges der Szene: also starke Zurückdrängung des epischen Berichtes. Zwei Höhepunkte heben

sich aus der Handlung heraus: Jasons Bericht von der Unterredung mit Aietes und dessen Kampfbedingungen (v. 492—501). Eine bedenkliche und ratlose Stimmung kommt auf. Die Niedergeschlagenheit wird in 3 Schilderungsversen (v. 502/04) unterstrichen, wobei die Lautmalerei das psychologische Stimmungsmoment wesentlich begleitet. Die Peleusrede (v. 506 bis 514) bringt die Aufforderung, die notwendigen Schritte zu bedenken. Die Rede schließt mit einer wirkungsvollen Sentenz (v. 514) und bewirkt, daß dem Angebot des Peleus, falls Jason sich seiner Aufgabe nicht gewachsen fühlt, andere Gefährten folgen. In diesen Spannungshöhepunkt fällt die Rede des Argos (v. 523—539), die unmittelbar an das letzte Wort der Peleusrede anschließt. Dann aber nennt er gleich seinen Vorschlag (v. 526/27 ebenfalls eine *γνώμη*). Im Gegensatz zur Rede an Jason in der 1. Szene, wo er die Mutter zuletzt erwähnt, nennt er sie hier zuerst. Das geschieht wohl erstens, um eine variatio zu bringen, und zweitens, weil die Mutter ja auch im Augenblick zur wichtigsten Person wird, über die der Weg zu Medea führt. Noch immer wird deren Name in den Reden verschwiegen. Aber im Gegensatz zu der Rede an Jason wird nun eine eingehende Schilderung von ihren Zauberkünsten gegeben. Im Gespräch mit Jason konnte Ap. darauf verzichten, oder besser: er hat auf solch eingehende Schilderung verzichtet, um nicht in der Beratung, in der Argos den Gefährten Vertrauen zu den Fähigkeiten Medeas erwecken muß, sich zu wiederholen. Noch einmal erwähnt er die Mutter und, daß er sich mit Jason schon deswegen auf dem Wege beraten habe: also enge Verknüpfung mit dem vorherigen Handlungsvorgang. Jetzt wird auch die Anonymität der *κούρη τις* etwas gelüftet, indem sie als die Schwester seiner Mutter bezeichnet wird. Man beachte die wohlüberlegte schrittweise Einführung einer Person bei Apollonios! Als nächstes gibt er an, sich in den Palast begeben zu wollen, um seinen Versuch zu unternehmen. Seine Hoffnung, daß die Götter ihren Beistand leihen werden, geht sofort in Erfüllung: ein Vogelzeichen geschieht als glückliche Vorbedeutung. Es erfolgt eine kurze Schilderung des Wunders, das Mopsos deutet (v. 545 –554). Er fordert auf, Aphrodites Beistand durch Bitten zu erflehen und Argos Rat zu befolgen. Der heftige Einspruch des Idas (v. 558—563) ändert nichts mehr an dem Beschluß des Jason, dessen Anweisungen (v. 568—571) dahin lauten, daß Argos abgesandt und das Schiff an Land gerudert wird. Die Idasrede läßt ähnliche Töne aufklingen, wie sie übrigens Herakles auf Lemnos anschlug. Mit dieser Affektrede wird ohne Beeinflussung der Handlung lediglich eine Kontrastwirkung erzeugt. Der erste Höhepunkt der Szene liegt an der Stelle, wo Peleus seine Hilfe anbietet und eine Reihe Helden seinem Beispiele folgen, der zweite Höhepunkt, die Handlung einen Moment retardierend und damit Spannung schaffend, erfolgt durch den Protest des Idas. Die Szene zeigt wieder, wie das epische Moment fast ganz zugunsten des Dramatischen zurückgedrängt wird. Die Handlung entwickelt sich nur

innerhalb der Sprechpartie und bereitet die neue Entwicklungsrichtung für den weiteren Handlungsablauf vor. Der ἐν καιρῷ-Einsatz der Einzelrede wird damit auf die ganze Sprechpartie erweitert, die einerseits Handlung selbst ist, d. h. durch Redeeinsatz überhöhte Erzählung, und die andererseits, indem die ganze Szene nun ἐν καιρῷ steht, hinsichtlich dramatischer Aktivität innerhalb des gesamten epischen Handlungsvorganges sich verstärkt.

Die Schilderung der psychischen Situation steht (vermittelt durch die Überleitungsverse zwischen den Reden) in enger Korresponsion zum Affektgehalt der jeweils erreichten Affektstufe in der Gesprächshandlung.

Kolcherversammlung (v. 576—608).

Auch wenn dieser Vorgang mit *αὐτίκα δ' Αἰήτης ἀγορὴν ποιήσατο Κόλχων* v. 576 an die Argonautenversammlungsszene angeschlossen wird, kann es doch nur so zu verstehen sein, daß diese Handlung zeitlich parallel aufzufassen ist, also gleichzeitig (cf. Wilam. H. D. II s. 207). Das Erzählungsmoment ist völlig zurückgedrängt und kommt nur in den ersten drei Versen zum Ausdruck, die das Thema der Szene angeben. Es folgt v. 577 die lokale Bestimmung mit dem Zusatz: sonst pflegten sie am Palast sich zu beraten: Aietes legt auf Geheimhaltung also größten Wert. Wittert er Verrat? Immerhin charakterisiert es ihn. V. 578 zeichnet die Stimmung und gibt die Richtung an, in der die nächsten Maßnahmen des Königs erfolgen. V. 579 bringt den Einsatz der Sprechpartie: eine Rede des Königs in indirekter Form. Der Ausleitungsvers (606) läßt noch einmal eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes erfolgen. Die Rede beschäftigt sich mit der Maßnahme, die Aietes ergreifen will, wenn Jason im Kampf gefallen ist, womit er rechnet. Sein Barbarentum wird durch die Entschlüsse charakterisiert: der ganze Wald soll in Brand gesteckt werden, um das Schiff (das weiß er also schon), das also anscheinend in einer umwaldeten Bucht liegt, mit der Argonauten-Besatzung zu vernichten. V. 589 werden die Argonauten jetzt ganz offen als *λῃστῆρες* bezeichnet (noch klingt im Ohr sein heftiges Schimpfwort aus der zweiten Palastszene v. 372 *λωβητῆρες*, das hier in feiner Korresponsion steht). Seine Gewaltsamkeit kann auch von seinem Gegner nur ähnliche Grausamkeit annehmen. Seine Charakteristik ist also denkbar kontrastierend zur griechischen Art, vornehmlich der des Jason gekennzeichnet. Seine Enkel sollen ihre umstürzlerischen Ränke büßen. Ein Orakel hat ihn vor seinem eigenen Geschlecht gewarnt (v. 597—605). Nicht von Apsyrtos und seinen Töchtern fürchtet er verderbliche Anschläge, sondern von den Söhnen der Chalkiope: sehr fein ist jetzt die tragische Ironie, indem er gerade sich von der Seite nicht bedroht fühlt, die er ignoriert! Die epische Schilderung ist zurückgedrängt, nur der notwendigste szenische Rahmen ist hergestellt. Die konsequent durchkomponierte indirekte Rede

ist völlig unhomerisch. Der Kontrast gegen die ausgedehnten Sprechpartien der vorangegangenen Szenen wird dadurch verstärkt und die Spannung erhöht. Die Gegenaktion von der Seite der Kolcher konnte damit nicht wirksamer gestaltet werden. Dieser äußeren Straffung gesellt sich nun noch die innere Dramatik bei, indem Aietes „daneben denkt".

Die beiden Szenen: Kolcherversammlung und Beratung der Argonauten am Schiff spielen gleichzeitig.

II. Medea-Monologszene (v. 616—664).

Wenn auch die Handlung im Hinblick auf das große Kampfabenteuer stetig vorwärtsschreitet, so ist doch durch die verschiedenen Nebenhandlungen die lineare Stetigkeit des Handlungsablaufes im dritten Buch jetzt dauernd im Gegensatz zu den beiden ersten Büchern unterbrochen.

Während Aietes Versammlung hält, kommt Argos zu Chalkiope (v. 609/15). Wichtig ist die Medea-Soloszene. Wie sie zeitlich zu fixieren ist, bleibt unbestimmt. So viel steht fest: es ist noch immer derselbe Tag seit der Audienzszene im Palast. Wilam. sagt dazu in H. D. II s. 207: „Der Dichter führt uns nun zu Medea, wobei wir auch in der Zeit zurückdenken müssen, ohne daß es gesagt wird." Mit gutem Recht kann man annehmen, daß diese Handlung gleichzeitig mit den voraufgegangenen Handlungen zu denken ist, so daß wir also jetzt vier parallel gerichtete Handlungsstränge feststellen können: die Medea-Traummonologszene in Gleichzeitigkeit zu allen. Die Argonautenversammlung und dazu gleichzeitig die Kolcherversammlung. Die unausgeführte Argos-Chalkiope-Beratungsszene. Diese schließt sich zeitlich an die Argonautenberatungsszene an.

Die Monologszene setzt mit Situationsschilderungen ein. Keine direkte Zeitangabe, dagegen eine indirekte durch v. 616. Zugleich damit verkoppelt die genaue Ortsfixierung. Medea scheuchen Träume empor, sie erwacht und hält dann ihren Monolog, der die Verstärkung ihrer Leidenschaft zeigt: Kampf zwischen Himeros und Aidos. Der Abschluß dieser Szene ist v. 667. Die weitere Ausleitungserzählung, besser: die Überleitung zum folgenden Handlungsvorgang bildet die referierte, d. h. also die unterdrückte Szene der Beratung Chalkiopes mit ihren Söhnen und der Meldung der Dienerin. Die Schilderung leitet vom Schauplatz der Medea-Szene dadurch über (ähnlich wie bei der indirekten Rede, die noch in der Erzählungsebene bleibt, ist das hier nur eine vorgestellte Schauplatzveränderung; das ist im Auge zu behalten), daß die Dienerin Medea belauscht und nun zu Chalkiope eilt, um ihr die Neuigkeit zu überbringen (v. 667). Daran schließt sich der vorangehende in Gleichzeitigkeit mit der Medea-Szene stehende Bericht von der Beratungsszene, die zugleich das überraschende Eintreffen der Dienerin bringt (v. 667/68). Das Resultat der Berichtrede der Dienerin, das die Beratungsszene vorläufig beendet, wird referiert (v. 669/70). Müßige Gedanken-

spielerei, sich die Szene selbst im Aufbau auf Grund des wiedergegebenen Tatsachenverhaltes der zwei Handlungsstufen rekonstruieren zu wollen. Eines steht fest: Ap. führt hier eine recht bewegte Szene mit denkbar guten dramatischen Möglichkeiten nicht durch. Welche Gründe tektonischer Art mögen ihn dazu veranlaßt haben?

1. Er wollte den unmittelbaren Anschluß der Chalkiope-Medea-Szene nicht durch eine unwichtige Zwischenszene zerreißen. Die Breite des regulären, die Handlung begleitenden Szenenverlaufes hätte das Tempo des Handlungsablaufes stark reduziert. Das konnte Ap. jetzt nicht brauchen.
2. Die Bittszene des Argos sollte zugunsten der wirkungsvolleren folgenden Chalkiope-Bittszene unterdrückt werden. Durch variatio hätte er gewiß beide Szenen völlig verschieden in ihren Motivierungen komponieren können, aber dennoch wären es schließlich zwei Bittszenen gewesen, die in unmittelbarer Folge dasselbe Thema behandelt hätten.
3. Die Argossöhne spielen später überhaupt keine tragende szenenführende Rolle. Ihre Mission — die Einleitung der Chalkiope-Handlung zu vermitteln — ist erfüllt. Welche Beratungsmomente sollten auch besprochen werden, wenn sie doch nicht definitiv sein konnten? Ebenso der Botenbericht. Er hätte doch durchaus nur Wiederholungen bringen müssen. Das hätte aber nicht dazu beigetragen, die starke Darstellungskunst in der Medea-Soloszene zu unterstreichen, diese wäre gerade in ihrer Eigenartigkeit und besonderen Wirkung herabgesetzt worden.
4. Die Einheit im Ort (: I. Medea-Szene — Chalkiope-Medea-Szene — II. Medeaszene) wäre durch diese Zerreißung um ihre innere geistige Einheit gebracht worden. Die Tektonik verlangt hier unbedingt zugunsten der straffen und dramatischen Handlungsführung den Verzicht, den der homerische Dichter nicht eingegangen wäre, für den solche Frage als Problem gar nicht existierte.

Die „zerrissene" referierte Szene „hinter der Szene" wird v. 740 ff. zum Abschluß gebracht (cf. Tabelle „Unterdrückte Szenen").

Ergebnis.

Trotz der selbständigen Entwicklungsrichtung und Handlungsstufe innerhalb der speziellen Medea-Monologhandlung bildet diese zweite Medea-Monologszene den Verbindungspunkt, wo die Chalkiopehandlung einsetzen kann. Während diese Szene ganz bestimmte psychologische Sonderinteressen verfolgt, dient sie gleichzeitig der Gesamthandlung, indem sie die Voraussetzung schafft zu dem Vorhaben, wodurch Chalkiope Medea für die Hilfsaktion gewinnt.

Chalkiope-Medea-Szene (v. 670—742).

Von den 73 Versen der Gesamtpartie entfällt über die Hälfte auf die Sprechpartie. Auf je eine Rede der Chalkiope folgt eine Antwortrede Medeas. Jede von ihnen erhält drei Reden. Der szenische Rahmen bleibt derselbe wie in der Soloszene. Die Einleitungsverse schildern die psychische Situation, in der Chalkiope Medea vorfindet. Diese bietet den Anlaß zum Einsatz des Gespräches, das Chalkiope beginnt. Die Handlung wird Schritt vor Schritt durch jede Rede und Gegenrede weitergeführt. Der erste Vers jeder Rede gibt jedesmal das Thema oder den Inhalt der folgenden Rede an. Stellt man diese thematisch die Handlung ganz klar vorwärtsleitenden Verse zusammen, die sichtbar den Handlungsvorgang umreißen, so ergibt sich folgendes Bild:

I. Rede. Chalkiope v. 674—680.
Vorweggenommener Inhalt v. 674.
ὤ μοι ἐγώ, Μήδεια, τί δὴ τάδε δάκρυα λείβεις;

II. Rede. Medea v. 688—692.
Vorweggenommener Inhalt v. 688/89.
Χαλκιόπη, περί μοι παίδων σέο θυμὸς ἄηται,
μή σφε πατὴρ ξείνοισι σὺν ἀνδράσιν αὐτίκ' ὀλέσσῃ.

III. Rede. Chalkiope v. 697—704.
Vorweggenommener Inhalt v. 697/98.
καὶ δ' αὐτὴ τάδε πάντα μετήλυθον ὁρμαίνουσα,
εἴ τινα συμφράσσαιο καὶ ἀρτύνειας ἀρωγήν.

IV. Rede. Medea v. 711—717.
Vorweggenommener Inhalt v. 711.
Δαιμονίη, τί νύ τοι ῥέξω ἄκος,

V. Rede. Chalkiope v. 719—723.
Vorweggenommener Inhalt v. 719/21.
οὐκ ἂν δὴ ξείνῳ τλαίης χατέοντι καὶ αὐτῷ
ἢ δόλον, ἤ τινα μῆτιν ἐπιφράσσασθαι ἀέθλου,
παίδων εἵνεκ' ἐμεῖο;

VI. Rede. Medea v. 727—738.
Vorweggenommener Inhalt v. 727/28.
Χαλκιόπη, ὡς ὔμμι φίλον τερπνόν τε τέτυκται,
ὧς ἔρξω.

Mutet dieser Dialog, wie ihn die ausgeschriebenen Verse zeigen, nicht an wie ein Wechselgespräch nach Art einer Stichomythie? Sollte hier nicht der Versuch unternommen worden sein, die dramatische Technik des Tragödienstiles zu episieren und eine Transponierung ins Epische zu geben?

Wir haben also ein vollständiges Gespräch vor uns. Es ist in seiner Bedeutung für die epische Handlungsrichtung ausschlaggebend. Was wir früher an anderen Stellen zu zeigen versuchten, daß die Rede stets ἐν καιρῷ steht, trifft hier wieder für die ganze Gesprächspartie zu. Die Verbindungstexte zwischen den einzelnen Reden untermalen das psychische Ereignis. Stilistisch wird das gesteigerte dramatische Pathos in völliger Entsprechung hier mit ebenfalls gesteigerter Intensität ausgedrückt. So besonders v. 681—687 das Schwanken im Entschluß der Medea oder in v. 695 die Angst Chalkiopes: Pathos und Alliteration.

Neben der Wichtigkeit dieser Szene für die weitere Handlung ist aber reizvoll an diesem Gespräch zu beobachten, wie Chalkiope sich bemüht, Medea für ihren Plan zu gewinnen. Der Leser weiß schon durch die vorangegangenen Szenen, daß Medea nur auf die Gelegenheit wartet, für Jason etwas zu seiner Hilfe tun zu können. Chalkiope dagegen muß von sich aus mit Schwierigkeiten rechnen, da sie ja nichts von dieser Bereitschaft der Schwester weiß. Das Ergebnis der Unterredung steht also von Anfang an fest, nämlich: daß es gut für Chalkiope ausgehen muß. Die Aufgabe des Ap. ist also, zu zeigen, wie Medea listenreich ihren Wunsch zu verbergen versteht, um ihn dennoch zur Ausführung bringen zu können. Scham und Vorsicht lassen es Medea geraten erscheinen, selbst der Schwester nichts von ihrem Plan zu offenbaren, der im Grunde auf dasselbe hinausläuft wie das, was Chalkiope zu erreichen trachtet, nur mit dem Unterschied, daß sie Jason um der Söhne willen und Medea Jason um ihrer Liebe willen retten möchte. Aus der kontrastierenden Wirkung der Motive entsteht die dramatische Spannung der Szene und damit der Gesprächspartie vornehmlich, indem die beiden Schwestern auf dasselbe hinaus wollen. Hier setzt eine innere dramatische Spannung ein; die dem alten Epos notwendigerweise fremd sein mußte — ihre psychologisch Möglichkeit und technische Durchführung ist erst durch das attische Drama gegeben.

Die Notlüge Medeas vom bösen Traum gibt Chalkiope Anlaß, ihr Anliegen an die Schwester vorzubringen. Sie war auf die Meldung der Dienerin zu Medea geeilt. Jetzt erklärt sie, nur der Sorge um die Söhne willen hergekommen zu sein. Den geforderten Schwur leistet Medea mit der Frage, in welcher Richtung Chalkiope die unbestimmte Bitte um Hilfe realisiert wissen möchte. Jetzt erst wird der Plan präzise von Chalkiope eröffnet, wobei sie unterstreicht, daß Jason selbst Argos beauftragt habe, Medeas Hilfe zu erbitten. Diese Mitteilung bedeutet den Höhepunkt des Gespräches. Aber auch jetzt verrät sich Medea durch kein Wort, sondern sie läßt Chalkiope im Glauben, daß sie nur ihren Söhnen zu helfen gewillt sei, und präzisiert nun ihrerseits, was sie zu tun gedenke (v. 737/38). Mit dieser Szene wird gleichzeitig aber die Überlegenheit Medeas über ihre Schwester charakterisiert. Die Chalkiopehandlung kommt damit zum Ab-

schluß und mündet in die Medeahandlung ein, die nun an Intensität im Lauf der nächsten Szenen gewinnt.

Stets ließ Ap. durch Redeneinsatz und zweckbetonte Szenengruppierung die Bedeutung eines besonderen Abschnittes der epischen Handlung motivieren und entscheidend vorbereiten. Die besondere eindringliche Szenengestaltung unter äußerster Ausschaltung des episch-erzählenden Momentes und damit unter besonderer Ausgestaltung der Sprechpartie innerhalb der Einzelszene zeigt die betonte Bedeutung, die Ap. der Schilderung des Kampfes um das Vließ am Schluß des Buches als Krönung beimißt.

Auf derselben Linie liegt die Spaltung des linearen epischen Handlungsablaufes in Parallelhandlungen, die sukzessiv die Handlung vorantragen. Die Phrixossöhne-Begegnung und die damit herbeigeführte Chalkiopehandlung werden Expositionsstadien für die bedeutendste der Parallelhandlungen — für die Liebeshandlung.

III. Medea-Monologszene (v. 744—824).

Wir haben festgestellt, daß die Medeahandlung durchaus selbständige Züge trägt und vornehmlich dazu dient, psychologisch das Verhältnis der Liebe Medeas zu Jason zu motivieren. Ganz beiseite gelassen wird dabei die göttliche Einwirkung, die durch den Schuß des Eros ja erst die Liebe weckt. Auf ganz natürliche Weise wird das alles entwickelt. Nur ganz von ferne wird auf die Mithilfe der Götter leise angespielt in dieser den Höhepunkt der Medea-Monologhandlung bildenden Szene, als Medea an Selbstmord denkt, aber durch die über der Handlung gleichsam wachende Hera davon abgehalten wird (v. 818/19)*.

In dieser Szene, in der Medea mit dem Gedanken an den Freitod spielt, wird die Handlung unmittelbar bedeutsam für die Gesamthandlung, die auf das Kampfabenteuer eindeutig hinstrebt. Medea bereitet nämlich alles vor, was in einem für Jason günstigen Sinne notwendig ist, damit er den Kampf bestehen kann. Ihre im letzten Moment auftretenden Zweifel, ob sie recht handle, erhöhen die Spannung dieser Szene, die mit höchster Sorgfalt technisch ausgeführt ist. Sie spielt in der Nacht und findet ihren Abschluß am Morgen. Die Schilderung der Nacht — die zeitliche Fixierung der Szene — steht in grellem Kontrast dazu, wie nur Medea keinen Schlaf finden kann, während ringsum alles friedlich schläft.

Nach einer sorgfältigen psychologischen Analyse ihres Zustandes erfolgt dann ihr Selbstgespräch mit der nun auch lokalen Fixierung der Szene:

* Wilam. nimmt dazu in H. D. II S. 209 gleichfalls Stellung: „... Da dürfen wir von der Einwirkung der Götter, auch dem Schusse des Eros absehen, denn diese Floskeln, die altepisch sein sollen, beeinträchtigen die psychologische Entwicklung nicht." Weiterhin L. Klein: „... das Nebeneinander der traditionellen Form und eines neuen psychologischen Gehaltes ist typisch für Ap."

sie sitzt im Bett (v. 770). Nach dem stark pathosbetonten Charakter der Rede (v. 770—801) entschließt sie sich zum Selbstmord. Die Liebe zum Leben aber siegt. Der grauende Morgen verscheucht die Zweifel der Nacht. Mit der Schilderung des Morgens wird der szenische Rahmen abgeschlossen, so daß die Szene, eingespannt in die beiden zeitlichen Bestimmungen, ein außerordentlich festes Gefüge von außen her erhält. Die Szene umfaßt 81 Verse, während die Sprechpartie, an der entscheidenden psychologisch vorbereitenden Situationsstelle einsetzend, 31 Verse an Umfang beträgt, mithin also über ein Drittel der Partie ausmacht. Immerhin ist das episch-erzählende Moment dominierend, aber die Erzählung wird durch die stark pathetische Rede, die die Handlung weiterführt, indem Medea die geweckten Zweifel durch den Selbstmord zum Schweigen bringen will, innerlich sich aber schon mit der Durchführung ihrer Hilfsaktion beschäftigt, zu prägnanter dramatischer Handlung erhöht.

Expositionsepisode.

1. Szene: Medea am Tempel (v. 887—912).

Nach einer Erzählungspartie von 62 Versen, in der geschildert wird, welche Vorbereitungen (pharmaka!) Medea für die Zusammenkunft mit Jason trifft, wird der epische Handlungsablauf v. 887 mit *αὐτὰρ ἐπεί*, das in scharfer Pointierung den neuen Handlungsvorgang gegen die vorangegangene Erzählung abhebt, zur Szene mit Redeeinsatz erweitert, die aber schon nach 26 Versen (v. 912) endet. Medea ist am Tempel und hält eine Ansprache in Form einer Ratrede an die Dienerinnen, die sie in ihr Vorhaben einweihen und durch Überredung erst gewinnen muß (v. 891—911). (cf. die Überredung in der 2. olympischen Szene und ebenso in der Chalkiope-Medea-Szene.)

Durch den Begriff der Versündigung (v. 891) versucht Medea sich vor den Dienerinnen zu degradieren, um deren Sympathie zu gewinnen. Dabei erklärt sie, daß niemand von den Frauen aus der Stadt wegen der Fremden hierher käme. Das soll die Geheimhaltung der Zusammenkunft Medeas mit Jason garantieren. Der Auftrag, Gesang anzustimmen und zu tanzen, soll die Harmlosigkeit ihres Hierseins unterstreichen. Nach diesen vertraulichen Worten, die natürlich den Mädchen schmeicheln müssen, leitet sie zu ihrem Plan über, den sie aber erst durch Verheißung von Geschenken ihnen begehrlich macht. Sie schließt mit dem Bericht, wie Argos und Chalkiope sie zu diesem Schritte bestimmt haben, an den Anfang der Rede (v. 891) an, was ja ebenfalls eine Versündigung darstellt, Sie gibt an, ebenfalls Geschenke zu erhalten. Dadurch versucht sie die Bedenken der Mädchen zu beseitigen, die natürlich in allem, was die Herrin tut, nur ein nachahmenswertes und ihr Verhalten entschuldigendes Beispiel sehen können.

Der dauernde Hinweis auf die δῶρα besticht die Mädchen. Sie billigen den Rat. Damit ist das für die Szene Notwendige zum Ausdruck gebracht, und sie schließt sofort.
Das Erzählerische ist ganz zurückgedrängt. Nur 5 Verse, inbegriffen Einleitungs- und Ausleitungsverse, beträgt die Schilderung, die sich lediglich mit der Aufrichtung des szenischen Rahmens erschöpft, gegenüber der dominierenden Sprechpartie von 21 Versen.

2. Szene: Jason auf dem Wege zum Tempel (v. 913—947).

Ohne Überleitungserzählung beginnt die Szene, mit αὐτίκα eingeleitet und die Gleichzeitigkeit des Handlungsvorganges betonend. Ein kurzer Bericht deutet an, wie Argos die Botschaft Chalkiopes übermittelt hat. Damit wird die Chalkiopehandlung „hinter der Szene" abgeschlossen. Die Sprechpartie setzt erst in der zweiten Hälfte der Szene ein, die nach der letzten Rede sofort abbricht. Die Erzählungspartie der Szene gibt den szenischen Rahmen, der eine Wegschilderung ist (cf. Szene auf dem Wege: Argos—Jason). Argos muß natürlich Jason begleiten, damit er zum Tempel findet. Notwendig ist aber, daß Jason allein dorthin gelangt. Daher gibt Ap. noch den Mopsos mit, der die Vogelzeichen versteht. So ist es möglich, durch die Krähe, die den Willen Heras verkündet (wieder wird so die göttliche Einwirkung angedeutet), Mopsos und Argos zu veranlassen, daß Jason allein zu Medea geht, die ja ausdrücklich v. 908 betonte:

κέκλομαι εἰς ὠπὴν ἑτάρων ἄπο μοῦνον ἑκέσθαι.

Die Krähe sitzt auf der Pappel, deren Standort genau angegeben wird (v. 927/28). Die Krähe muß in der Nähe des Tempels sein, damit Jason nun den Weg nicht mehr verfehlen kann. Dieser Zug beweist die große Realistik in der Kunst des Ap., der mit Ausnahme der Götterszenen nichts geschehen läßt, was gegen das Gesetz von Ursache und Folge verstößt. Die Krähe hält nun ihre Spott- und Scheltrede (v. 932—937). Sie gibt einen Fingerzeig, daß Kypris ihre Hand im Spiele habe, indem sie sagt: „Dich allerdings begeistern nicht Kypris und Eros." Der Ton der Rede ist scherzhaft, der zu der kommandierten Fröhlichkeit in der vorherigen Szene in Kontrast steht. Mopsos gibt seine Deutung (v. 940—946). Dabei wird wieder auf die Weissagung des Phineus (II, 423/24) verwiesen.
Damit endet die Szene mit dem Ausblick auf die folgende Handlungsstufe.

Ergebnis.

Beide Szenen dienen der Vorbereitung der großen Begegnungsszene zwischen Jason und Medea. Was für die Handlung wesentlich ist, wurde der Sprechpartie zugewiesen. Wie die Szenen also sachlich auf den folgenden Handlungsvorgang ausgerichtet sind, so sind sie durch den antithetischen Stimmungsgehalt mit den rückwärtigen Ereignissen verklammert. Nach

der düster-tragischen III. Medea-Monologszene bringt die Szene, in der Medea die Dienerinnen durch Verheißungen begehrlich macht und zu dem Verbrechen, das ihre *μενοινή* diktiert, verführt und sie also zu ihren Komplizen macht, schon einen aufheiternden schalkhaften Ton in die epische Handlung; er unterscheidet sich wohlgemerkt von dem Appell Medeas, durch Spiel und Gesang den Anschein der Harmlosigkeit zu erwecken und Argwohn zu beseitigen. Wohl liegt aber in der listenreichen *πειθώ* mit dem Erfolg derselben ein bestechender Zug, der ebenso wie in der 2. olympischen Szene zum Lächeln reizt. — Es wäre eine lohnende Aufgabe, Humor und Ironie in der Kunstdarstellung des Ap. im Vergleich zum Humor Homers zu behandeln!

Dieser lockende, lockere, scherzhafte Ton steigert sich in der Krähenszene noch mehr. Die Erzählung zwischen der Medea-Monologszene und den Vorgängen am Tempel trägt den Charakter eines Ausgleiches zwischen den kontrastierenden Stimmungserfolgen, und weiterhin wird dadurch vermieden, daß die beiden Reden der Medea, die ja in jeder der beiden Szenen als Einzelrede isoliert dastehen, zu nahe aneinander rücken, was kompositorisch ebenso sehr als Ungeschicklichkeit und lähmende Duplizität empfunden worden wäre, wie etwa die Ausführung der unterdrückten Argosbittszene.

Jason und Medea im Tempel (v. 956—1147).

Eine ganz kurze Überleitung, in der geschildert wird, wie Medea sehnsüchtig auf die Ankunft Jasons wartet, führt mit dem Erscheinen schließlich zum Einsatz der neben der Phineusszene umfangreichsten des Epos, scharf sich abhebend durch *αὐτάρ*. Nach ihrem Abschluß folgt bis zum Buchende durchwegs einfacher erzählender Bericht. Die Szene umfaßt also 192 Verse. Schon ihr Umfang sowie der reichliche Anteil von Sprechpartie, die mit 7 Reden allein 168 Verse beträgt — also fast drei Viertel der gesamten Szene —, gibt ihr die besondere Stellung innerhalb des epischen Handlungsablaufes. Sie ist der letzte Auftakt vor dem Kampfabenteuer, das als Gipfelpunkt bis zum Buchschluß aufgespart wird und das durch alle vorangegangenen Szenen in seiner Bedeutung für die Gesamthandlung auf das Äußerste gesteigert ist.

Wie also die Szene für die lineare Handlungsfolge hinsichtlich des Themas wichtig ist, so ist sie innerhalb der Liebeshandlung, die das Spezialthema seit Beginn des III. Buches wurde, die bedeutendste Szene. Sie bildet den Höhepunkt durch die im Verlauf der Szene erfolgende gegenseitige Liebeserklärung, wobei das Wichtigste ist, wie Jason nun auch von der Liebe erfaßt wird, nachdem selbst in der Rede des Mopsos, worin dieser auf Kypris und Eros als die Helfer im Streite und in der bevorstehenden Begegnung hinweist, noch keinerlei Aussicht und Möglichkeit angedeutet wurde, daß Jason im geringsten Zuneigung und Sehnsucht nach Medea verspürt. Er macht sich lediglich deswegen auf den Weg zu ihr, weil er von der Zauberin

weiß, daß sie im Besitz der nötigen Mittel und Aufklärungen ist, die ihn befähigen können, den Kampf und damit die Erfüllung der gestellten Aufgabe zu bestehen.

Die Gesprächspartie läßt die Handlung in stetiger Folge vorwärtsschreiten. Ausgangspunkt ist die sachliche Erledigung der Fragen, um derentwillen Jason die Hilfe Medeas in Anspruch nimmt.

Die einleitende Erzählungspartie gibt den psychologischen Rahmen, der auf die im Verlauf der Szene erfolgende Wandlung der zuerst zweckhaften Begegnung zur Liebesszene selbst hinführt (v. 966 ff.). Jason erkennt jetzt das Walten einer höheren Macht, die Medea zu ihrem Handeln veranlaßte (v. 972). Von dieser Erkenntnis geht seine die Sprechpartie eröffnende Rede (v. 975—1007) aus. Statt gleich zu antworten, reicht Medea Jason die Zaubersalbe. Sie muß erst ihre mächtige Erregung durch diese Ersatzhandlung beschwichtigen. Auch dann ist sie noch nicht fähig zu antworten. Die Schilderung von der Übergabe der Pharmaka und das stumme Gegenüberstehen wird in den Versen 1008—1025 sehr kunstvoll durch die Fülle wohllautender Vokale unterstützt. Den Höhepunkt bildet das Bild der betauten Rosen, wo durch *ἰαίνεσθαι* und *τήκεσθαι* das Wortspiel glanzvoll gesteigert wird (v. 1019/21).

Überhaupt gilt für alle Verbindungstexte zwischen den Reden dieser Szene und in der letzten Jasonrede selbst das, was hier besonders aufgezeigt wurde: die außerordentlich auf lyrisch-musikalischen Klang abgestellte Sprache. Die psychologische Weiterentwicklung wird in der Schilderung gegeben, wie beide sich im gegenseitigen Anschauen immer mehr ineinander verstricken (v. 1021/23). In einer noch längeren Antwort (v. 1026—1062), d. h. 37 Verse Umfang im Gegensatz zur Jasonrede von 33 Versen Umfang, gibt Medea nun die genauen Vorschriften für den Kampf an. Am Schluß der Rede erklärt sie v. 1060/62, daß ihm so nun die Aufgabe gelingen würde.

Die Handlung wechselt jetzt vom Sachlichen zur Liebesszene selbst. Medea merkt, daß ihre Hilfe ihr gleichzeitig den Besitz des Geliebten entreißen wird. So verliert sie ihre Scheu, ergreift Jasons Hand und bricht in Tränen aus. Sehr fein kennzeichnet dies der psychologisierende Verbindungstext. Ihre Rede (v. 1069—1076) leitet die neue Situation ein; die doppelte Thematik der Handlung des III. Buches zeigt sich hier innerhalb der wichtigsten Szene ganz klar. Was für die lineare Handlung, die durch das Proömium für die Argonauten angegeben wurde, wichtig ist, kam in den beiden ersten Reden der sachlichen Verhandlung zum Ausdruck. Abgesehen davon, daß Jason als Bittender zuerst das Wort zu ergreifen hat, so ist doch in Hinblick auf die rein persönliche Seite der Begegnungsszene von tiefer Symbolik, daß gerade hier Medea die ausschlaggebende erste Rede zu halten hat, die dann das Situationsbild der Szene so verändert, daß die erste gewissermaßen zweckhafte Bedeutung für die Gesamthandlung ganz verschwindet und nun die Nebenhandlung — Medeas Liebe zu Jason —

die lineare Handlung zuerst durchsetzt, dann sie in ihren entscheidenden Szenen überlagert. Zum erstenmal erscheint jetzt in einer Rede, die durch eine Person der Argonauten als Partner in einer Gesprächspartie beantwortet wird, der Name Medeas. Chalkiope hatte ihn in der Anrede, als sie Medea in Tränen gebadet findet, benutzt. Nirgends aber sonst kommt Medeas Name in den Reden bis zu dieser Szene hier vor. Immer nur heißt es *κούρη* oder *παρθενική*. Der Name wird also aufgespart und für den Zusammenhang um so wichtiger. Jetzt erst nennt Medea Jason ihren Namen, damit er unvergeßlich an dieses Ereignis ihr Bild knüpfe. Das verrät auf die feinste Art ihre Liebe. Verstärkt wird das durch das Motiv: *μνώεο* und weiterhin: *μνήσομαι* v. 1069/71, cf. dazu v. 1110/11.

Jasons Erzählung von der Heimat und sein Wunsch, Medea in diese mitzunehmen, bedeutet für Medea die Überredung zur Flucht. Sie weiß, daß eine legale Verbindung, eine Billigung durch Aietes nicht zu erwarten ist Am Schluß aber bricht dann unverhüllt der angedeutete Wunschgedanke einer möglichen Vereinigung mit solch leidenschaftlicher Glut der Vorstellung, als sei sie schon Realität, durch (v. 1128/30). Das ist ein völlig pathetisch-opernhafter Schluß, der, wenn man so sagen will, „höchste Höhepunkt der Szene", der ja schon in der vorigen Rede herbeigeführt wurde, durch seine Wunschäußerung sich mit ihr zu vereinigen. Was er als Zukunftsbild ausmalt, ist ja die Erfüllung auch ihres leidenschaftlichen Wollens und Wünschens. So schweigt sie. Die Verbindung zu der dann im IV. Buch erfolgenden Flucht ist damit vollkommen angebahnt.

Die Erzählung unterstreicht nun die psychologische Wirkung der letzten Rede mit dem Hinweis auf die Flucht und nimmt ganz lose Bezug auf die göttliche Einwirkung. Hera plant durch Medea, Pelias ins Verderben zu bringen, wenn Medea nach Iolkos mitzieht: In Korresponsion zu v. 64 in der 2. olympischen Szene und zu v. 74/5. Gleichzeitig wird damit die Verbindung zur Medeadarstellung, wie sie in der attischen Tragödie durch Euripides endgültig festgelegt und zu dem Bilde für alle Zeiten geformt wurde, gegeben: Medea als die Verderben bringende Dämonin. Der szenische Rahmen wird abgerundet durch den Hinweis auf die für Medea ablaufende Zeit (v. 1138/39). Die Unruhe der Dienerinnen mahnt ebenfalls zum Aufbruch. Die kurze Schlußrede Jasons (v. 1143—1145) variiert die zeitliche Bestimmung der Erzählung. Sie rundet die Szene ab, charakterisiert gleichzeitig indirekt Medeas Haltung: sie ist unfähig, sich zu schnellem Abschied aufzuraffen. Diese Abrundung ist notwendig, da die ganze Szene mit dem vollständigen Gesprächsablauf dargestellt werden soll. Dasselbe Verfahren, das schon an verschiedenen anderen Szenen dieses III. Buches als neu an der Technik des Szenenbaues auftritt, können wir damit auch hier feststellen, daß nicht ein Ausschnitt eines Gespräches gegeben, sondern daß die dramatische Gesamthaltung der Szene erhöht wird, indem die ganze Gesprächspartie *ἐν καιρῷ* gesetzt wird.

Von nun an endet das Buch in ununterbrochener Erzählungspartie, die in ihrer Länge alle anderen dieses Epos übertrifft (v. 1146—1407, d. h. also = 252 Verse). Die Heimkehr Medeas und Jasons wird in zwei Szenen mit referierter Sprechpartie geschildert. Beide kontrastieren stimmungsmäßig. Medea ist *ἀμήχανος*. Chalkiopes Fragen beantwortet sie nicht. Jason wird von seinen Gefährten um Auskunft bestürmt, die er bereitwillig dagegen gibt und welche alle mit Jubel erfüllt. Die Rückkehrszene Medeas (v. 1155 bis 1162) und die des Jason (v. 1163—1172), die eine von dem Stichwort *ἀμήχανος* und *ἀκηχέμενος*, die andere von *γηθόσυνος* beherrscht, werden unterdrückt, um die Wirkung der großen Unterredungsszene nicht abzuschwächen und nicht zu viele Wiederholungen zu geben. Sie bilden in ihrer prägnanten Konfrontation einen guten Übergang zur nun ganz dem Kampfabenteuer sich widmenden Erzählung. Sie sind Ausklang und Einleitung zu diesem selbst.

Zusammenfassung.

1. Stellung der Szene im Handlungsablauf.

Das Entscheidende an der epischen Handlungsfolge ist, daß die lineare Stetigkeit durch das Auftreten von Parallelhandlungen aufgegeben und unterbrochen wird. Die Handlungs- und Szenenfolge war bis zum Beginn des III. Buches fast ausschließlich von den Argonauten bestritten worden: die Situation wurde von den Argonauten aus betrachtet. Die Parallel-Gegenhandlung auf Lemnos steht so vereinzelt, daß sie vollkommen in dem einseitig dargestellten Handlungsablauf verschwindet. Das wird jetzt anders.

Gleich die olympische Episode fällt auf, nicht allein durch die völlige Schauplatzverlagerung in die überirdische Sphäre, sondern durch die planmäßige Eröffnung einer Parallelhandlung, die zwar der Weiterentwicklung der Argonautenhandlung dient, aber eben die Situation im Hinblick auf die Argonautenhandlung betrachtet zeigt.

Die olympischen Szenen tragen völligen Expositionscharakter. Sie sind der Argonautenhandlung übergeordnet. Aus ihnen entwickelt sich nun die Medeahandlung. Eng ist sie mit der Chalkiopehandlung verkoppelt. Ihnen gesellt sich dann noch unabhängig davon die Aieteshandlung bei, freilich nur einmalig als Einzelszene hervortretend. Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse wird nach Möglichkeit auch als ein Nebeneinander geboten. Dabei hilft sich Ap. durch „Regiebemerkungen", die den Eindruck des Nacheinander, wie es bei der epischen Erzählungsform notwendig entsteht, verwischen sollen. Der homophone Stil des ersten und des zweiten Buches wird also zum polyphonen Stil. Die Handlungsüberlastung hat zur Folge, daß die Szene als solche stärkere Bedeutung erhält, schärfer herausgearbeitet werden muß. Die Handlungsphase, d. h. Szene mit Sprechpartieeinsatz, nimmt wieder zu. Die reine Erzählungsphase verschwindet fast ganz. Nur einmal

noch kommt eine vor, so daß man sie deutlich als Einschnitt empfindet. Das geschieht nach der dritten Medea-Monologszene, wo nun die letzte Szenenfolge, die zur Begegnung Jasons mit Medea führt, einsetzt. Gleichzeitig wird dadurch erreicht, daß die beiden alleinigen Sprechpartien nicht zu nahe aneinander rücken.

Die Technik in den gleichzeitigen Szenen ist neben der scharfen Konturenzeichnung des szenischen Rahmens so, daß jede dieser Szenen schnell abbricht und sofort die nächste Szene einsetzt. Der Abbruch der Szene erfolgt unmittelbar nach der Sprechpartie. Eine Ausnahme stellen die Monologszenen dar, aber diese fallen ja sowieso mit ihrer psychologischen Rahmenerzählung ganz aus dem bisherigen Kompositionsstil; sie stehen singulär. Wie die olympischen Szenen zur Exposition der Liebeshandlung als stärkster Parallelhandlung dienen, so dienen wiederum die Chalkiopeszenen in der Sphäre des Irdischen ebenfalls expositionell dem Zustandekommen der Liebeshandlung. Alle Szenen aber sind in Hinblick auf das Kampfabenteuer komponiert, das dann einzigartig in seiner Art als ununterbrochene Erzählung den Abschluß des Buches bildet.

Das Hin und Her der Schauplatzverlagerung für die jeweils notwendigen Parallelaktionen schafft Kontrastwirkungen. Diese erzeugen Steigerungen und führen zu immer stärkeren Spannungen, bis alle Nebenhandlungen einmünden in die entscheidende Liebeshandlung. Diese ihrerseits bildet den großen Auftakt zum episch breit berichteten Entscheidungskampfe. Dieser letzte Kontrast: Liebeshandlung — Kampf erzeugt die höchste Spannung und ragt dominierend aus der Fülle der bereits abgeschlossenen Nebenhandlungen. Es formt sich also ein Szenenblock, den das Finale des Kampfes krönt. Der Fugencharakter der Komposition erhebt das dritte Buch weit über die beiden vorangegangenen. Auch das vierte Buch erreicht in diesem Sinne nicht mehr sein Niveau.

2. Einsatz der Sprechpartie.

Von 16 Szenen sind allein 7 Szenen so komponiert, daß die Gesprächspartie fast ganz die Szene beherrscht. Damit wird die Erzählungspartie fast zur „Regieangabe" reduziert und zum Verbindungstext (allerdings mit sehr wichtigen psychologischen Zusätzen) zwischen den Reden gemacht, in denen jetzt in homeriserender Technik (wenn auch immer modifiziert) die Handlung sich vollzieht.

Der Verbindungstext zwischen den einzelnen Reden oder vor dem Redenbeginn, besonders in den Monologszenen der Medea, malt sehr oft die Stimmung, bringt also psychologische Erweiterungen. Der »ἐν καιρῷ«-Charakter der Einzelrede wird damit auf die gesamte Sprechpartie angewendet und überträgt sich auf die ganze Szene. Das Auftreten von γνῶμαι in der Rede trägt sehr oft dazu bei, den dramatischen Charakter stärker zu akzentuieren und gewisse besondere Pointen anzubringen.

Fluchtszenen-Komplex.

A. Medeas Flucht:
   1. IV. Medea-Monologszene.
   2. Monologszene der Mene.
   3. Medeas Ankunft bei den Argonauten.

B. Flucht der Argonauten und Verfolgung durch die Kolcher:
   1. Ansprache Jasons.
   2. Ansprache des Aietes.
   3. Landung in Paphlagonien.

Apsyrtosszenen.
   1. Jason-Medea-Aussprache.
   2. Beratung der Argonauten.
   3. Bei Kirke.

II. Szenen göttlichen Eingreifens:
   1. Hera — Iris.
   2. Hera — Thetis.
   3. Thetis — Peleus.

Phaiakenszenen:
   1. Ankunftszene.
   2. Alkinos — Arete.
   3. Arete — Herold.

Afrikanische Szenen:
   1. Ankunftszene.
   2. Die Libyschen Göttinnen.
   3. Beratung der Argonauten.
   4. Die Hesperidenszene.
   5. An der Heraklesquelle.
   6. Triton.

Fahrtszenen:
   1. Opfer auf der Argo.
   2. Talos.
   3. Traumwunder des Euphemos (Anaphe).

Zusammenfassung.

Fluchtszenen-Komplex:

A. Medeas Flucht.

1. IV. Medea-Monologszene (v. 11—39).

Mit dieser Szene mündet die Medea-Monologszenenhandlung in den Haupthandlungsvorgang ein. Die lineare Handlungsfolge tritt damit wieder mehr in den Vordergrund. Aber innerhalb der Monologszenenfolge bildet diese Szene den Höhepunkt, indem Medea nun den entscheidenden Schritt vollzieht, der in der Medea-Jason-Szene als Möglichkeit motivisch schon angedeutet wurde. Sie hat sich zur Flucht durchgerungen. Dem Fluchtentschluß geht ein Verzweiflungsstadium voraus. Zur Lösung des Konfliktes erscheint ihr nur der Selbstmord möglich. Das Pathos ihres Erregungszustandes ist weitaus stärker als in der III. Monologszene. Wieder verhindert Heras Wille den Selbstmord, und die natürlich motivierte Affektreaktion wird durch diese in homerisierender Art erfolgende Verflechtung der irdischen Handlung mit der olympischen Sphäre abgelenkt. Ap. will im Grunde beides: er möchte der olympischen Vormotivation, der homerischen Technik, nicht entraten, gleichzeitig hat er den Ehrgeiz, die psychologische Motivierung in voller realistischer Stärke wiederzugeben, wie es seit der rationalistischen Haltung in der attischen Tragödie schließlich allgemein üblich geworden war.

Der Monolog (v. 30—33) beschäftigt sich daher mit Zweifelsfragen nicht mehr, sondern alles Pathos wird in das „Lebewohl" an die Angehörigen zusammengefaßt. In ihm sind die inneren Erwägungen, die zu ihrem Fluchtentschluß führen, beschlossen. Das kommt gesteigert zum Ausdruck (v. 30 und 31). Die doppelte Formulierung ihres Fluchtentschlusses wird verstärkt durch das nochmals aufgenommene *χαίροις*, das Lebewohl an Chalkiope und das ganze Haus. Die Tragik ihres Loses findet in dem Wunsche Ausdruck v. 32/33: *αἴθέ σε πόντος, ξεῖνε, διέρραισεν, πρὶν Κολχίδα γαῖαν ἱκέσθαι.* Die Kürze ihres Monologes ist bedingt durch die Notwendigkeit schnellen Handelns. Der Monolog entspricht also der realistischen Gegebenheit der Situation. Konzentriert wird alles ausgedrückt, was für die Handlungsrichtung und die Charakterisierung ihres seelischen Zustandes notwendig ist. Der szenische Rahmen wird ganz als psychische Handlung gegeben. Die Szene wird nur beiläufig erwähnt: Medea befindet sich ebenso wie in allen anderen Monologszenen in ihrem Gemach. Das kommt erst v. 26 zum

Ausdruck, also nachdem schon 25 Verse psychischer Situations- und Entwicklungsschilderung vorangegangen sind. Der Umfang des Handlungsvorganges umfaßt 29 Verse. Die Einleitungserzählung bringt die Entwicklung bis zur Entschließung. Der Monolog (4 Verse Umfang) zieht die Summe der Entscheidung. Die Ausleitungserzählung gibt die Ausführung des Entschlusses mit dem Verlassen des Hauses an (v. 40), mithin also sehr starkes Überwiegen der psychologisierenden Darstellung und nur ein Siebentel Rede.

2. Monologszene der Mene (v. 57—65).

Die Szene mit ihrer die Erzählung durch Sprechpartieeinsatz erhöhenden Wirkung sehen wir hier als Kunstmittel verwendet, um einen Stimmungskontrast schärfer zu markieren. Medeas Fluchtszene steht ganz unter dem Thema der Furcht. So wurde die Szene v. 11 eingeleitet, und dieses Motiv wird kurz vor Beginn der Monologszene der Mene noch einmal v. 53 angeschlagen. Diese Stimmung wird durch die höhnische Rekapitulation der ganzen Medeaszenenhandlung verschärft. Die Szene steht an dem Wendepunkt, wo Medea zu den Argonauten flüchtet und dort sich geborgen fühlen kann. Sie unterstützt also die Kontrastwirkung zwischen diesen beiden Stimmungsphasen. Die Herausarbeitung des Pathos wird dadurch noch stärker, indem Mene am Schluß ihrer Rede (v. 57—65) auf das Schicksal Medeas über den Rahmen der von ihr betrachteten Fluchtszene hinaus anspielt (v. 64/65).
Hier ist ein Hinweis auf die tragische Gestaltung in der Tragödie gegeben. Die Beispiele lassen sich mehren!
Die innere Spannung der Fluchtschilderung wird dadurch mittelbar kurz vor Eintritt in die neue Handlung an entscheidender Stelle erhöht. Dieser Monolog (ganz anders als der der Medea) unterstützt nur die Stimmung, die Szene gehört noch mit zur vorangegangenen. Wir haben ja eine Bewegungshandlung vor uns: wir sehen Medea in ihrer Monologszene im Haus, nun wird sie von der Mondgöttin aus, aber draußen auf dem Weg zu Jason gezeigt. Indem dieser Monolog formal homerisiert, steht er in Kontrast zum Medeamonolog, dadurch aber, daß er ein gleichnishafter Monolog ist (Mene sagt, „Jetzt geht es dir so wie mir mit der Liebe"), enthält er ein Stimmungsmoment und verliert seinen eigentlichen Monologwert im Sinne der Monologe der Medea, die die seelischen Entscheidungskämpfe in pathetischer Form und Gehalt und in dramatischer Entwicklungskurve demonstrieren.

3. Medeas Ankunft bei den Argonauten (v. 67—118).

Diese Szene gehört zu den wichtigsten der Handlung. Medea begibt sich in den Schutz der Argonauten. Der Vließraub wird vorbereitet. Ihre Rede (v. 83—91) mahnt zu schnellem Aufbruch. Sie spricht schon davon, daß das

ganze Beginnen aufgedeckt ist (v. 84/5). Das korrespondiert zu III, v. 1404/05. Als zweite Notwendigkeit entwickelt sie den Plan des Vließraubes, sie will den Drachen einschläfern. Dann mahnt sie Jason an sein Eheversprechen und bittet ihn, den Schwur zu leisten, daß er sie beschütze. Jasons Antwort (v. 95—98) bringt den Schwur in feierlicher Form mit der Bekräftigung des Versprechens. Die Reden erwachsen aus der Situation und dienen wieder der Weiterführung der Handlung. Der Rest der Szene berichtet von weiteren Reden, die aber unterdrückt und nur berichtet werden. Dadurch wird das Tempo der Handlung beschleunigt. Das bringt v. 103 zum Ausdruck. Es muß eiligst gehandelt werden. Medea dringt darauf, sofort das Schiff zum heiligen Hain zu lenken. Das wird ausgeführt. Als das Schiff sich vom Land entfernt und sie mit der Gebärde des Schmerzes zurückblickt (v. 106/7), tröstet sie Jason (v. 107/8). Da dieser Trostzuspruch ohne Einfluß auf die Handlung bleibt, keine neue Phase einleitet oder die Handlung veranlaßt, ihre Richtung zu ändern, indem ein neues Ereignis dadurch angebahnt wird, muß ebenso folgerichtig eine Ausführung dieser Szene unterbleiben. Ebenfalls ist jetzt die Handlung in eine Phase eingetreten, wo das Hauptinteresse darauf beruht, wie die Flucht vor sich gehen soll. Eine „lyrische" Stimmungsepisode muß daher aus kompositorischem Grunde wegfallen. Die Handlung konzentriert sich nur auf den Vließraub, der als nächstes Ziel der Handlung bevorsteht.

B. Flucht der Argonauten und Verfolgung durch die Kolcher.

1. Flucht und Ansprache Jasons (v. 183—211).

Die Erzählung vom Vließraub (v. 109—182) wird v. 183 zur Szene, in deren Mittelpunkt die Ansprache (v. 190—205) steht. Eine sehr feste lokale und zeitliche Fixierung entwirft den Rahmen der Szene, wodurch ein fester Abgrenzungseinsschnitt gegenüber der Erzählungspartie erreicht wird (v. 183/84). Die Szene findet v. 211 mit der Abfahrt der Argo ihren Abschluß. Jason dringt auf sofortige Abfahrt, da nun die Aufgabe, derentwillen die ganze Fahrt unternommen wurde, durch das Verdienst Medeas (das hebt er ausdrücklich v. 193 hervor) gelöst ist. Ihr gebühre daher jeglicher Schutz. Der Rest der Rede ist mit Anweisungen für die Heimfahrt angefüllt und geht zum Schluß in ein gewisses Pathos (v. 202/05) über. Das korrespondiert zu seinen Verheißungen in der Tempelszene: III, v. 1122 ff. So klein der Umfang der Szene ist, erhält sie doch wieder ihre wesentliche Bedeutung durch die in ihren Mittelpunkt gestellte Rede. Ebenso wie in der kurzen Ankunftszene Medeas wird durch die Rede die neue Entwicklungsrichtung der Handlung bestimmt. In gleichem Maße, wie sie die Handlung vorwärts treibt, gibt sie der Szene ihren entscheidenden Akzent.

2. Verfolgung und Ansprache des Aietes (v. 231—235).

Wieder setzt eine Parallelhandlung ein, die die Handlungsmaßnahmen auf seiten der Kolcher darstellt und also die Argonautenhandlung von der Gegenseite aus betrachtet zeigt. Diese Parallelaktion steht in Gleichzeitigkeit zu den eben erfolgten Handlungsvorgängen: Medeas Ankunft — Flucht und Ansprache Jasons, die sich mit dieser Szene zu einem Szenenkomplex unter dem einheitlichen Gedanken der Flucht zusammenschließen.

Ob der plusquamperfektische Beginn v. 212/13 diesen Handlungsvorgang demjenigen gleichsetzen will, der Medeas Ankunft v. 84/85 schildert, oder ob die Gleichzeitigkeit sich nur auf die vorhergehende Szene bezieht, ist schwer zu entscheiden und unwesentlich. Immerhin möchte die Bezugnahme auf die Stelle der Medearede durch die starke Vergangenheitsbetonung: *ἐτέτυκτο* den Anschein erwecken, als wenn Ap. jetzt nachholt, was unmittelbar zu gleicher Zeit bei den Kolchern geschah, während Medea zu den Argonauten kommt. Die jetzt erst erfolgende Schilderung der Aieteshandlung gibt aber einen wirksamen Gegensatz zu Jasons Entscheidung und getroffenen Maßnahmen. Wie der Kontrast durch die Gegenüberstellung mit den drohenden Entschlüssen wirksam zur Geltung kommt, so mag die jetzt erst erfolgende Schilderung der Aieteshandlung auch dadurch beeinflußt worden sein, daß die Handlungsfolge von Medeas Ankunft, Vließraub-erzählung und Rückkehr zu den Gefährten nebst Jasons Drängen zum Aufbruch in ihrer straffen schnellen Aufeinanderbezogenheit beeinträchtigt würde, wenn diese Parallelhandlung hineingeschachtelt worden wäre, nachdem schon die Erzählungspartie eine kleine Absprengung aus der zusammengehörenden Folge der Argonautenhandlung darstellt. Hier gelten dieselben fast gesetzmäßigen Aufbauprinzipien, die wir anläßlich der unterdrückten Argosbittszene im III. Buch aufzeigten: nämlich, daß die einheitliche Folge mit ihrer geistigen Verbundenheit keinen wenn auch noch so wirkungsvollen Kontrasteinschub dulden kann (cf. 4. in der Analyse der II. Medea-Monologszene).

Die Rede des Aietes erfolgt in auszughafter und zugleich indirekter Wiedergabe (v. 231—235). Die Anrufung der Götter (v. 228/30) wird überhaupt nur in der Erzählung referiert. Der indirekte Redeschluß mit seinen Befehlen an die auslaufende Verfolgungsflotte unter Führung des Apsyrtos verzichtet auf das geringste Beiwerk. Die starke Kontrastwirkung dieser Szene zur vorherigen empfängt durch die indirekte Redeform ähnlich wie in III, v. 579 ff. ihre ausdrückliche Betonung. Der Handlungsvorgang umspannt einen beträchtlichen Zeitumfang. Die Szene muß am Strande stattfinden. So viel läßt sich aus v. 226/27 erschließen. Aietes findet den Landungsplatz leer und gerät in Zorn. Zeitlich muß die Szene nach der Abfahrt der Argo liegen, d. h. nachdem der Tag schon angebrochen ist. Die vorige Szene, in der Jason zum Aufbruch mahnt, spielt beim Morgengrauen. Es liegt also eine sehr schnelle Aufeinanderfolge vor. Der Abschluß des

Handlungsvorganges bringt dann eine weitere Zeitangabe (v. 236 ff.). Mit *αὐτῷ δ' ἐνὶ ἤματι* v. 236 und 238 kommt wohl zum Ausdruck, daß die kolchische Flotte sich erst seeklar machen muß und damit Zeit verliert, wodurch sich der Fluchtvorsprung der Argonauten vergrößert.

Der Handlungsvorgang stellt eine verkürzte Wiedergabe der Ereignisse dar, die seit Medeas Ankunft sich bei den Argonauten zutrugen. Diese „perspektivisiche Verkürzung" ist im alten Epos undenkbar. Dort ist alles auf breites Ausspielen der Vorgänge angelegt.

3. Landung in Paphlagonien (v. 241—302).

Der Handlungsvorgang dient wieder der Argonautenhandlung. Die lineare Ablauffolge nimmt ihren Fortgang. Die Szene setzt mit der Landung ein und schließt mit der Abfahrt. In ihrem Mittelpunkt steht die Argosrede (v. 257—293). Bevor die Rede zustande kommt, wird berichtet, wie Jason sich des Spruches des Phineus erinnert, ebenso die anderen Helden. Man kann anscheinend zu keinem Resultat kommen, obgleich man sich darum bemüht. Als Argos dann spricht, spricht er wohl allen aus dem Herzen. *λιλαιομένοις* deutet ja an, wie sie sich begierig sehnen, zu einem Resultat zu gelangen. Die Argosrede steht also repräsentativ für eine ganze Beratungspartie. *ἐμνήσατο* (v. 253) deutet an, daß etwas vorgegangen ist, was sicher nicht als stillschweigend geschehen vorzustellen ist: also unterdrückte Partie. Da Argos in dieser Gegend zuhause ist, ergreift er das Wort, um über die einzuschlagende Fahrtrichtung Aufschluß zu geben. Die Rede gibt geographische Exkurse. V. 258 verrät, daß die Argonauten ihm das Orakel des Phineus erzählt haben. Der geographische Exkurs kommt dem zeitgenössischen Geschmack entgegen. Zugleich ist es der Versuch, die Fahrtroute zu historisieren, indem nun die Ergebnisse trotz ihrem in mythische Vergangenheit ragenden Hintergrunde sich in vorstellbaren und bekannten Gegenden zutragen. Argos gibt als nächstes Ziel an, zum Istros zu fahren, auf dem es möglich sei, in die Nähe ihrer Heimat zu gelangen.

Die Rede und damit die Szene dient an entscheidender Stelle für die Handlung. Über die Einbeziehung von Vorgängen, die hinter dem szenischen und erzählten Handlungsablauf spielen, die v. 258 andeutet, vergleiche man mit der Ausführung in der Argos-Jason-Szene im III. Buch v. 477.

Apsyrtosszenen.

1. Zusammenstoß mit den Verfolgern (v. 350—443).

Eine Erzählungspartie (v. 303/49) schildert, wie den Argonauten durch die geteilte kolchische Flotte der Weg abgeschnitten wird. Diese Absichten werden dem Inhalt nach kurz referiert. Die Argonauten beraten auf einer Insel, welche Schritte zur Flucht zu unternehmen seien. Man entschließt

sich, Medea zurückzulassen. Das bildet den Übergang zur Jason-Medea-Aussprache. Ohne sich erst mit einer lokalen oder zeitlichen Fixierung abzugeben, setzt die Szene unvermittelt mit der Gesprächspartie ein, die aus zwei Reden Medeas mit der von ihnen eingeschlossenen Rede Jasons besteht. Medea nimmt Jason beiseite. Dadurch gewinnt Ap. die Möglichkeit, in der ersten Szene bei den Phäaken die affektgeladene Bittrede an die Argonauten in ähnlicher Weise stark korrespondierend mit diesem Appell an Jason zu komponieren (cf. v. 1029 ff.). Medeas erste Rede (v. 355—390) zeigt ihre Erregung und verzweiflungsvolle Lage durch ihr dramatisches Pathos. Die Ausleitungsverse unterstreichen diesen pathetischen Ton noch mehr, schildern also die psychische Situation (v. 391). Medea plant, durch Feuer das Schiff und alles zu vernichten und sich selbst in den Brand hineinzustürzen. Die Rede wird z. T. referiert. Jasons Rede (v. 395—409) steht im Kontrast dazu. Auch hier zeigen der Einleitungs- und der Ausleitungsvers (v. 393/94 und 410) die psychische Situation. Jason hat an dem Plan keinen Gefallen, Medea auszuliefern. Oder gibt er das nur vor? Aber der Plan soll Aufschub bringen, denn die Übermacht ist zu groß. Nur eine List könne helfen. Apsyrtos müsse man beseitigen, ohne ihn würden die Kolcher und die zu ihm haltenden Bewohner des Landes nichts zu beginnen wagen. Damit wird der neue Plan, der zur weiteren Handlung führt, angedeutet. Medea wird indirekt nahegelegt, worauf es ankommt. Sie versteht. Also: innere Dramatik. Medeas Schlußrede (v. 411—420) zeigt sie bereit, ihren vorangegangenen verbrecherischen Taten das neue Verbrechen hinzuzufügen, das darin besteht, Apsyrtos in Jasons Hand zu liefern. Hier bahnt sich durch diese neue Schuld eine wirklich tragische Verstrickung an. Innere Korresponsion zu der Bitte an Arete durch *ἐπεὶ τὸ πρῶτον ἀάσθην ἀμπλακίῃ*: v. 1017 *ἀμπλακίῃσιν*, v. 1023 *ὅτ' ἤλιτον*. Und weiterhin dazu: Arete zu Alkinoos: v. 1080 *ἀάσθη* und v. 1082 *ἀμπλακίῃσιν*.

Die Handlung ist also wieder in eine entscheidende Krise eingetreten, die ebensolche entscheidenden Maßnahmen zu treffen verlangt. Ap. wertet diese dramatische Zuspitzung aus: das Ereignis wird mit den Ausdrucksmitteln eines diese Spannung intensiv gestaltenden Gespräches zwischen Medea und Jason bedeutsam herausgearbeitet. Es steht gleichzeitig im Kontrast zur Gesprächspartie der Liebesszene im III. Buch. Medea kämpft hier um ihre nackte Existenz, aber auch um ihre Liebe. Oder ist hier schon der Konflikt da? Immerhin liegt eine Verbindung zur Medea des Euripides im Ansatz vor, die ja auch um ihre Liebe kämpft und dann schließlich zur Verzweiflungstat getrieben wird. Ihre Wildheit hier, in ihrem Planen, durch Feuer und Vernichtung sich zu rächen, spiegelt diese Dämonie der Tragödie*. Dieser Zug des „was wäret ihr und wo wäret ihr oder wärest du ohne mich?" bildet direkt den Anschluß an die Vorwürfe der Medea bei Euri-

* cf. Eurip. Med. v. 465 ff.

pides, die Jason deutlich genug ihre Verdienste vorhalten kann*. Mit Recht kann sie ihm dort seine Lauheit, besonders, nachdem er sich dann von ihr abgewendet hat, um eine neue lohnendere Liebesverbindung einzugehen, die Verletzung der Themis und Dike vorwerfen. In Buch IV v. 355 ff. klingt hier dieses Motiv schon deutlich genug an, besonders in v. 372/73**. Den Beschluß der Argonauten in der Beratungsszene, in gleicher Weise die Verhandlung Medeas mit den Boten, um Apsyrtos ins Verderben zu locken, spart sich Ap. auf und nimmt diese Resultate in das Gespräch mit hinein, indem er die bei diesen Verhandlungen zu berührenden Punkte durch Medea bekannt werden läßt: diese Szene hier faßt also mehrere Phasen der Entwicklung in dieser einen zu höchster dramatischer Wirkung erhobenen Gesprächspartie zusammen. Jason beschwichtigt Medeas leidenschaftlichen Protest, indem er die Notwendigkeit dieser Maßnahme erörtert und die Möglichkeit einer List daraus ableitet (cf. die Vorweg- und Hereinnahme der Billigung der Dienerinnen in der Medearede der Szene am Tempel). Diese ihrer Klugheit anheimgestellte Möglichkeit läuft auf die Formulierung des Verrates an Apsyrtos hinaus.

Die Zerlegung dieser Szene in drei Entwicklungsphasen etwa hätte unbedingt zu einer starken Reduzierung des Tempos geführt und Wiederholungen gebracht. Den Abschluß der Szene bildet die Ausführung der Maßnahme, die Medea zur Bewerkstelligung des Verrates anordnet. Daran schließt sich (v. 435—491) die Erzählung des Mordes und der Vernichtung der Mannschaft des kolchischen Schiffes. Darauf folgt wieder ein längeres Stück reiner Erzählungspartie.

2. Beratung der Argonauten (v. 492—506).

In dieser Szene spiegelt sich noch einmal wie auch in den jetzt folgenden Szenen der Mord. Es liegt hier eine ähnliche Gestaltung der Szene vor, wie wir sie in dem ersten Buch nach der glücklichen Durchschiffung der Kyaneischen Felsen sahen, wo in der darauffolgenden Szene noch einmal auf dieses Ereignis Bezug genommen wurde.

Wie die Jason-Medea-Aussprache den Auftakt zur Apsyrtos-Episode gab, so bildet diese Szene unmittelbar an die Erzählung dieser Begebenheit anschließend und aus ihr hervorgehend den Abschluß des eigentlichen Abenteuers. Der szenische Rahmen wird ganz vernachlässigt. Man berät sich, was weiter zu tun ist. Medea kommt dazu, aber sie bleibt nur Staffage. Peleus gibt mit seiner Rede (v. 495—502) die ausschlaggebenden Weisungen. Die Rede steht repräsentativ. Der Rat ist, noch bei Nacht das Weite zu suchen. Peleus variiert v. 499/500 denselben Gedanken, den Jason zu Medea v. 405/06 äußerte. Nicht ohne Absicht hat Ap. diesen für das Unternehmen entscheidenden Gedanken hier noch einmal durch Peleus Ausdruck ver-

* cf. Eurip. Med. v. 476 ff.
** Dazu Eurip. Med. v. 160 ff.

leihen lassen. In dem Maße, wie er in Jasons Munde grausig klingt, womit er ja Medea zum Meuchelmord am eigenen Bruder verleitete, hören sich Peleus Worte selbstverständlich an und rechtfertigen irgendwie die Tat als eine harte Notwendigkeit, um die man nicht herumkam, wenn man sich den Weg zur Heimat freimachen wollte.

3. Bei Kirke (v. 660—750).

Der Kirkehandlung mit der eigentlichen Szene (v. 689—750) geht eine lange Erzählungsphase voran, innerhalb derer eine Szene steht, die aber auf Erzählungsniveau herabgedrückt wird, indem die Rede, die die Szene erst zu einem besonderen Eigenwert gegenüber der Erzählung werden ließe, in indirekter Form gegeben wird. Diese Rede wird von der Argo selbst gehalten (v. 580 ff.) und enthält eine warnende Prophezeiung, daß erst dann die Heimkehr glücklich vonstatten gehe, wenn Kirke Jason und Medea von ihrem Mord gereinigt hätte. Damit wird die Handlung bei Kirke motiviert. Wenn auch die Szene und die indirekte Rede nicht besonders aus der Erzählung herausgehoben werden, so zeigt sich doch auch hier, daß Ap. das Entscheidende für den Handlungsablauf durch eine, wenn auch noch so modifizierte, *ἐν καιρῷ*-Redeform sichtbar werden läßt. Um alle Spannung nun aber auf die Kirkeszene zu konzentrieren, unterläßt Ap. hier die vollkommene Ausgestaltung der Erzählung zu einer regulären Szene. Sie stellt also hier eine Zwischenform von selbständiger und unterdrückter Szene dar.

Als die eigentliche Handlung bei Kirke dann einsetzt, fährt Ap. dennoch weiter in seiner Erzählung fort und erhöht durch diese Hinauszögerung der eigentlichen Szene, die dann erst am Schluß mit der Gesprächspartie einsetzt, die Spannung. Dieses spannungsteigernde Retardieren geht folgendermaßen vor sich: v. 689/90 setzt die Szene damit ein, daß Kirke Jason und Medea Platz nehmen heißt. Als Schutzflehende suchen sie sofort den Herd auf. Damit bekennen sie sich als Mörder. Eine sorgfältige Entsühnungszeremonie erfolgt. v. 719 werden sie zum zweitenmal aufgefordert, Platz zu nehmen. Die Gesprächspartie zerfällt in zwei Teile:

1. zwei indirekte Reden (Kirkes und Medeas),
2. eine direkte Rede Kirkes.

Die erste indirekte Rede enthält die Fragen Kirkes nach der Fahrt und dem Grunde der Verfehlung. Medeas indirekte Antwortrede verheimlicht den Mord an Apsyrtos und ebenso ihre Liebe: die Verfehlung wird auf die *βουλὴ Χαλκιόπης* geschoben. Kirke durchschaut alles. Die indirekte Redeform ist gleichsam noch mehr verkürzt und eingeschränkt in ihrer Wirkung, indem nur die wesentlichen Punkte referiert werden. Um so gewichtiger wirkt nun dagegen die Schlußrede Kirkes (v. 739—748) mit ihrem Urteil und düsteren Pathos. V. 744 nennt sie den Makel Medeas, der in ihrer Bitte an Arete später Medea veranlaßt, so nachdrücklich betont vorsorglich den

möglichen Vorwurf ihrer »μαργοσύνη« von sich zu weisen. Die Entsühnung ist zwar vorgenommen, aber Schutz kann Kirke nicht spenden. Sie billigt Medeas Flucht keinesfalls. In völliger Verzweiflung geleitet Jason Medea aus dem Palast. Das ἐφέστιος-Motiv durchzieht die ganze Kirkesszene in genau ausgewogenen Abständen. So wird das „schuldig" wie ein Leitmotiv benutzt: v. 693, v. 703, v. 723 und v. 747. Wir haben es hier mit einem sorgfältig vorbereiteten Effekt zu tun, denn sofort nach dieser Szene bricht die irdische Handlungsfolge ab. Die Kirkesszene schließt auf dem Höhepunkt der Spannung. Der Eindruck, daß mit der Apsyrtosepisode ein besonderes Gefahrenmoment beseitigt sei, erweist sich als nichtig. Eine Verschleierung breitet sich nun über die Vorgänge durch die neue, besondere Gefahren verheißende Prophezeiung Kirkes aus. Die Erzählungspartie mit ihrer mehr angedeuteten Szene, die retardierende Entwicklung des Handlungsablaufes in der Kirkesszene — schließlich die erste Hälfte der Gesprächspartie mit ihrer Einebnung in die Erzählung bewirken den stärksten Kontrast zu der den Handlungsvorgang dann abschließenden Kirkerede. Die Prägnanz des Stilmittels der Rede, um den wichtigsten Akzent zu erzielen, erweist sich hier wieder besonders. So wichtig die Entsühnung erscheint, zeigt sich dennoch, daß Ap. in der Kirkeszene durch die bis zum Schluß aufgesparte direkte Rede nach so viel vorbereitender Erzählung und mehr angedeuteter als ausgeführter Gesprächsbildung einen ganz besonderen Zweck verfolgt: er will die Spannung erhöhen (und er erreicht es auch), um die lineare Handlungsfolge ähnlich wie auf der Fahrt nach Kolchis durch Stimmungswechsel und dramatische Handlungsbewegtheit ihrer Monotonie zu berauben. Der Abbruch der irdischen Handlung im Augenblick, da Kirke ganz ungewisse Zukunftskonturen entwirft, und der nun jäh erfolgende Handlungswechsel in die überirdische Sphäre lassen den Hörer oder Leser in der unerträglichen Spannung einer unaufgelösten Dissonanz zurück. Die Kontraste sind stark verteilt. Die „tragische Szene" zeigt sich im „Abgang" Medeas, gestützt auf Jason. Die Beziehungen zwischen beiden werden hier ähnlich wie bei der Abfahrt, wo Jason Medea Trost zuspricht, angedeutet. Diese Szene hier steht in Kontrast zur wilden Affektrede Medeas und ihrem Entschluß, den Bruder ihrem Leben und ihrer Liebe zu opfern (cf. Exkurs S. 85/87.

Exkurs über den Eros der Medea
im Anschluß an Seite 85.

Wenn Wilam. in H. D. II S. 202 sagt: „Wahrlich, das ist das schüchterne Mädchen des III. Buches nicht mehr, und diese Verwandlung schlägt jeder Psychologie ins Gesicht; aber an sich ist die Wirkung gewaltig", so ist das nur bedingt richtig. Für αἰδώς den Ausdruck „Schüchternheit" zu wählen, scheint verfehlt zu sein. Alles, was sie tut, mit Einschluß ihrer Flucht, ist alles andere, nur nicht „Schüchternheit". Der Mord am Bruder, nachdem

sie Jason schon persönlich half, den Drachen durch einen Zauber in Schlaf zu versetzen (also nach dem Verrat auch noch Mithilfe am Mord) liegt graduell auf der begonnenen Linie. Medea ist die Verbrecherin aus Liebe und wächst immer mehr in diese dämonische Rolle hinein. Wenn auf der Flucht wenig von Liebessentimentalität zu spüren ist, so ist das schließlich erklärlich: die Argonauten befinden sich auf einer tollen Flucht unter ständiger Lebensbedrohung. Besonders Medea hat das Schlimmste zu befürchten, wenn die Verfolger sie fangen. Ihre Gereiztheit und ihre hervorbrechende Wildheit sind dadurch bedingt. Die Liebeshandlung kommt durch die Szene, in der sie Jason heftige Vorwürfe macht, nach der großen lyrisch-opernhaften Begegnung im III. Buch in tragische Verwicklung, wird problematisch. Erst die Hochzeit bringt eine gewisse Lösung. Aber auch hier liegt es wie ein Verhängnis über dieser Liebe. Die beiden Seiten des Eros — Beglückung und Verstrickung — werden sehr bewußt von Ap. hart nebeneinander gezeigt. Im III. Buch zeigt er zunächst v. 290 die *γλυκερὴ ἀνίη*, gleichfalls in I, v. 850 ff. Im jähen Abschied dann liegt schon Tragik. Alles in allem ist der Eros des I. Buches aber noch ohne Dämonie gezeigt. Die Monologe stellen dar, wie die Macht des Eros Medea auf die Bahn dessen bringt, was sie selbst als Verfehlung und mit *μαργοσύνη* bezeichnet. Gleichzeitig aber klingt schon das Motiv des *οὖλος ἔρως* an, das dann zum Leitmotiv wird. In der Tempelszene wird dann von Ap. erneut vom Eros v. 1078 gesprochen. Jetzt wird die verderbliche Macht in ihrer Wirkung gezeigt. Ebenso sagt Mene in ihrer Hohnrede IV, v. 63/64:

δῶκε δ' ἀνιηρόν τοι Ἰήσονα πῆμα γενέσθαι
δαίμων ἀλγινόεις.

Ganz besonders aber zeigt vor dem Apsyrtosmord die Stelle IV, v. 445 ff. die verhängnisvolle Seite des Eros. Die *στυγερὴ ἄτη* hat er über Medea gebracht. Sie wird dadurch zur Mörderin. Und noch einmal dann in der Hochzeitsnacht wird die Rolle des Eros angegeben (v. 1165).

Auf der beschrittenen Bahn des Verbrechens liegt über der seligsten Stunde die *ἄτη*: Ungewißheit droht und hält Jason und Medea in Furcht. Der vorangehende allgemeine auf Menschenlos gemünzte Gedanke v. 1166/67 gibt Aufschluß über das, was Ap. mit seiner Darstellung der Liebe Medeas und Jasons zeigen will. Wenn man die drei Stufen der Liebeshandlung (Tempelszene — Aussprache vor dem Apsyrtosmord — Hochzeitsnacht) nahe aneinanderrückt, so erkennt man die einheitliche folgerichtig entwickelte Linie, wie Medeas Charakter gezeichnet ist und wie die Liebe tragisches Ausmaß erhält.

Wie es mit Jason steht, bleibt offen. Erst in der Tempelszene merkt er, daß Medeas Liebe ihm hilft. Das ergreift ihn auch schießlich (v. 1077/8). Sein Trostzuspruch bei der Abfahrt, und wie er beim Verlassen Kirkes Medea sanft stützt, zeigt nichts von der Glut und *μανία* Medeas. In der Hochzeitsnacht heißt es, daß Jason wünscht, erst in Iolkos dieses Fest feiern zu

können, und der Einklang mit der Gesinnung Medeas wird sofort gegeben v. 1162/3. Der Grund aber, warum sie diesen gemeinsamen Wunsch aufgeben müssen, ist: *τότ' αὖ χρεὼ ἦγε μιγῆναι.* Seine Billigung, Medea auszuliefern, entspringt der List — oder sollen das erste Anzeichen vom Erlöschen der Liebe sein! —, die Hochzeitsnacht will dem widersprechen! Medeas Mißtrauen in ihrer großen Aussprache mit Jason wiederum wird gerechtfertigt durch ihr schlechtes Gewissen, daß ihr Eros sie völlig der Gnade und Ungnade der Argonauten auslieferte. Immerhin wird in gewisser Weise hier die euripideische Medea zum Vorbild genommen: man soll merken, wie sie sofort zu allem entschlossen ist und sich gegebenenfalls einmal furchtbar zu rächen wissen wird, wenn ihre Liebe, über der ein Unstern waltet, enttäuscht werden sollte.

II. Szenen göttlichen Eingreifens (v. 753—884).

Wie im II. Buch Phineus gewissermaßen in Stellvertretung der Götter den Argonauten vor dem großen Symplegadenabenteuer die besten Ratschläge hinsichtlich des Weges gibt, wie dann die Götter vor dem großen Kampfabenteuer fördernd eingreifen und durch Entfachen der Liebe Medeas diese zum gefügigen Werkzeug Jasons machen, so geschieht auch jetzt durch das Eingreifen der Götter alles, was zur Überwindung der Hemmnisse beitragen kann vor dem großen Planktenabenteuer, das eine neue Erschwerung der Situation für die Argonauten zur drohenden Verfolgungsgefahr durch den anderen Teil der Kolcherflotte bringt.

Der Götterszenen-Komplex gliedert sich in drei Szenen, von denen die beiden ersten völlig der olympischen Sphäre angehören, während die dritte schon die Verbindung mit der irdischen Sphäre eingeht und in das irdische Handlungsgefüge einmündet. Diese Handlung steht in Gleichzeitigkeit und als Parallelhandlung zur Haupthandlung, die mit der Abfahrt von Kirke abbrach und in der im Verlauf der dritten Szene die inzwischen erfolgte neue Landung angegeben wird. Die olympischen Szenen finden also während der Fahrt der Argonauten statt, über die selbst nichts berichtet wird.

Wie die Kirkeszene neben der Entsühnungsszene die Fäden der durch Aietes in Szene gesetzten Aktion weiterführt und die Spannung vertieft, so bereiten die olympischen Szenen das neue Seeabenteuer vor und schaffen damit ein neues Spannungsmoment. Die umfassenden Maßnahmen seitens der Götter unterstreichen die Bedeutung des Gefahrenmomentes.

1. Szene: Hera — Iris (v. 753—770).

Sie bringt die Auftragserteilung Heras an Iris. Die Hauptpunkte werden aufgezählt in ihrer Rede an Iris (v. 757—769). Der szenische Rahmen wird ganz vernachlässigt. Die Rede beherrscht die Szene. Der erste Punkt ist: Thetis soll sofort zu ihr kommen. Welchen Zweck ihr Kommen hat, wird nicht genannt, denn das soll ja in der folgenden Szene

erst entwickelt werden. Also sehr vorsichtige Motivierung. Der zweite Punkt ist: Hephaistos soll seine Tätigkeit in seiner Werkstatt ruhen lassen, bis die Argo vorbeigefahren ist. Der dritte Punkt ist: Aiolos soll dafür sorgen, daß keine Stürme drohen, nur Zephir darf wehen, damit die Argonauten zu Alkinoos ins Phaiakenland gelangen können. Damit wird die Richtung des weiteren Handlungsverlaufes angedeutet. Durch die Bekanntgabe der Aufgaben für Hephaistos und Aiolos erspart sich Ap. die Ausgestaltung dieser Szenen, die eine doppelte Wiederholung des Auftrages der Iris ergeben hätten. Ebenso wird die Auftragsübermittlung, um eine Wiederholung zu vermeiden, durch referierende Erzählung wiedergegeben (v. 773/74). Diese unterdrückte Szene bildet das Verbindungsstück zum folgenden Handlungsabschnitt.

2. Szene: Hera — Thetis (v. 778—843).

Hier erfolgt nun die Angabe der Gefahr in der die Szene eröffnenden langen Herarede an Thetis (v. 783—832). Sie weist darauf hin, wie sie einst schon die Argonauten bei der Durchfahrt durch die Symplegaden rettete*. Jetzt drohen Skylla und Charybdis. Der Mittelteil der Rede mahnt Thetis an die besondere Gunst seitens Heras. Diese soll noch vermehrt werden, indem sie einst Achill der Medea zur Gattin geben will. Ihrer Schwiegertochter und ihrem Gatten Peleus zuliebe soll daher Thetis helfen. Hephaistos und Aiolos würden sicher nicht ihre Hilfe versagen. Das Skylla-Charybdis-Motiv wird durch nähere Charakterisierung der damit für die Argo verbundenen Gefahren erweitert gebracht. Die Antwort der Thetis (v. 824—849) bringt die Zusage. An ihr solle es nicht liegen, wenn das Unternehmen nicht gelänge. Nur müßten die beiden anderen Götter ihr Teil dazu beitragen. Zum drittenmal seit der Auftragserteilung wird die Aufgabe des Hephaistos und Aiolos im speziellen variiert umschrieben. Thetis beurlaubt sich schnell unter Hinweis auf ihre weite Reise zu ihren Helferinnen und zu dem Ort, an dem die Argo vor Anker liegt. Damit wird angedeutet, daß inzwischen schon deren Landung erfolgt sein muß.

Die Vernachlässigung des szenischen Rahmens auch in dieser Szene zeigt dasselbe Mittel wie bei den Lemnosszenen angewandt, um die Handlung zu beschleunigen. Was über das Kunstmittel des „szenischen Rahmens" dort gesagt wurde, gilt auch hier.

3. Szene: Thetis — Peleus (v. 849—867).

Sie spielt schon im Bereich des Irdischen. Hier wird der szenische Rahmen wieder fest umrissen (v. 849/50). Im Mittelpunkt steht die Rede der Thetis an Peleus (v. 856—864), die zu sofortigem Aufbruch mahnt. In der Ver-

* Über den Widerspruch cf. Wilam. H. D. II S. 179 Anm. 1 — Athene rettete doch allein die Argonauten!

bindungserzählung zwischen beiden Szenen wurde berichtet, wie Thetis Heras Wunsch den Nereiden übermittelte. Diese Szene wird wieder unterdrückt, um keine Tempoverschleppung zu bringen (v. 843/46). Der Rat, den die Nereiden auszuführen haben, wird dagegen jetzt durch Thetis an Peleus bekanntgegeben. Das Planktenmotiv tritt erneut auf. Die Drohung, daß Peleus sie selbst nicht, wenn sie mit den Nereiden zur Hilfe kommt, den Gefährten zeigen soll, nimmt Bezug auf die Herarede, in der diese Thetis bittet, Peleus die Neugier zu verzeihen, die einst, als Thetis den kleinen Achill unsterblich machen wollte, zu der Entzweiung der beiden Gatten geführt hatte. Die Ausleitungserzählung der Szene berichtet diesen Vorgang, auf den Hera anspielte (v. 815/17). An diese Erscheinung der Thetis ist als Ausleitung der Episode diese Erzählung geknüpft, wie Peleus an jene Zeit zurückdenkt, da er noch mit Thetis als seiner Gattin zusammenlebte. Hier wird eine Verbindung zu dem homerischen Sagenkomplex bewußt angestrebt durch den Bericht vom kleinen Achill (cf. die Schilderung beim Abschied in I, v. 553/58). Diese Ausweitung im Augenblick höchster Spannung kann nur als ein neues Mittel aufgefaßt werden, durch solches Retardieren die Spannung auf das bevorstehende Abenteuer zu steigern. Den Abschluß dieser inneren Überlegung des Peleus, hervorgerufen durch die Erscheinung seiner früheren Gattin, wird mit einer Art Ausleitungsvers (v. 880) gegeben.
Hier schimmert die altepische Monologform hindurch. Den Abschluß der Partie bringt der Bericht von der Benachrichtigung der Argonauten durch Peleus. Diese Rede wird wieder unterdrückt (v. 880/81).

Ergebnis.

Die Reden der olympischen Szenen bereiten spannungserhöhend das neue große Abenteuer vor, das dann ohne Unterbrechung im Anschluß an den Szenenkomplex in reiner Erzählung geschildert wird. Mit Ausnahme der langen Überredungsszene der Hera, deren Argumentationen homerisieren, zeichnen sich die drei Götterszenen vor denjenigen des III. Buches durch besondere Kürze und Zweckbetonung für den folgenden Handlungsablauf aus. Unterstützt wird diese Wirkung durch das Verfahren, nur Gesprächsausschnitte zu geben, die den handlungswichtigen Gehalt prägnant hervorheben, mithin also die ἐν καιρῷ-Stellung der Rede erneut dokumentieren. Damit weichen sie von der homerisierenden Form der Götterszenen im III. Buch ab, auch wenn unverkennbar in ihrer Haltung der bewußte Anschluß an das alte Epos gegeben ist.

Phaiakenszenen (v. 992—1223).

Zwischen den olympischen und den Phaiakenszenen steht ein längeres Stück Erzählung (v. 885—891) von Fahrterlebnissen, mit Einschluß des Plankten-

abenteuers, das im Gegensatz zum Felsenabenteuer des ersten Buches wesentlich kürzer gefaßt ist. Die Notwendigkeit göttlicher Unterstützung erhebt es zu seinem besonderen Rang, ja übersteigert seine Furchtbarkeit erst. In den Phaiakenszenen erhebt sich die Erzählung zu einer Folge von Handlungsvorgängen. Eingeleitet wird dieser Szenenkomplex durch geographische Angaben.

1. Ankunftsszene (v. 1011—1067).

Sie enthält eine Doppelrede der Medea. Bevor die Szene in Gang kommt, wird erzählt, wie die Aufnahme bei Alkinoos ist, darauf, wie die Kolcher, also die andere Hälfte der Verfolger, Medeas Auslieferung ebenfalls verlangen und wie Alkinoos sie zurückhält, um einen Kampf zu vermeiden. Das sind also zwei Reden, bei denen wir feststellen können, daß sie unterdrückt werden. Der erste Teil der Medearede (v. 1014—1028) gilt der Königin Arete. Sie appelliert an das Mitleid der Königin, wobei sie als Entschuldigung und um einen guten Eindruck zu machen, darauf hinweist, daß sie nicht blind ihrem Triebe folgte, sondern aus Furcht floh, weil sie gefehlt hatte (v. 1023 korrespondiert mit v. 891 in Buch III). Sie gibt an, noch nicht vermählt zu sein. Damit wird die Möglichkeit gegeben, daß daran Alkinoos seinen Entscheid später knüpfen kann. Der zweite Teil der Rede (v. 1031 bis v. 1052) verstärkt das im Schluß der vorigen Rede schon angebrachte Pathos, indem besonders den Argonauten vor Augen geführt wird, wie es nur ihrer Hilfe zu verdanken sei, wenn sie wieder heimkehren könnten. Medea erreicht damit, daß jeder ihr Hilfe gelobt. Die Szene schließt mit der Schilderung, wie dennoch Medea tief bekümmert ist. Der Affektgehalt wird also unvermindert bis zum Schluß beibehalten. Vergleicht man diese Szene mit derjenigen beim ersten Zusammentreffen mit dem von Apsyrtos geführten Teil der kolchischen Verfolgungsflotte, so zeigt sich, daß beide Szenen einen starken Kontrast aufweisen und zugleich wieder stark in den Reden korrespondieren (v. 1031 ff. mit v. 355 ff.). Die Entschlüsse der Argonauten zeitigten damals bei Medea schärfsten Protest. Hier ist alles auf Mitleiderweckung abgestellt. Die Kolcher fordern Medea zurück. Beim ersten Zusammentreffen hatten die Argonauten die Entscheidung dem Urteil eines beliebigen Königs anheimstellen wollen (v. 346 ff.). Dieses Entscheidungsmotiv wird jetzt nicht noch einmal genannt, aber es klingt durch die Bitten Medeas durch, und es ist vorauszusetzen, daß diese Entscheidung dem Alkinoos von den Argonauten übertragen worden war. Die Bitte an Arete zuerst (cf.: Nausikaa weist auch den Odysseus zuerst an Arete — also das η steckt dahinter — die eigentümliche Stellung der Arete im Phaiakenstaat) ist psychologisch sehr fein, indem Medea von der richtigen Voraussetzung ausgeht, daß Arete als Frau am ehesten Verständnis und Hilfe für die Not einer anderen Frau aufbringen wird. Während es in der Aussprache mit

Jason einst,weil Medea nicht wußte, welche List Jason zur Rettung im Auge hatte, zu heftigen Vorwürfen kam, die neben der Angst durch das jähe und wilde Umschlagen in Haßaffekte nur Medeas Liebe verrieten, zeigt sich ihr Temperament hier von einer ganz anderen Seite. Keineswegs aber sind ihre Bitten etwa nun so aufzufassen, als sei die übertriebene Betonung ihrer Hilfsbedürftigkeit Ergebnis einer kalt berechnenden Schlauheit. Die psychologischen Erläuterungen am Schluß der Szene betonen unmißverständlich die Echtheit ihrer aus der Bedrängnis der Situation hervorgegangenen Bitten. Das gesteigerte Pathos ihrer Bitte fast zur Klage am Beginn der Episode erhält aber erst seinen Sinn als Spannungsmoment nach der Analyse des gesamten Handlungsablaufes der Episode, die ja glücklich mit der Hochzeit endet, auch wenn da noch eine gewisse Schwermut durch die Ungewißheit, wie Alkinoos entscheiden wird, mitklingt, dann aber, indem doch tatsächlich schließlich die Verfolgergefahr gebannt wird, in Harmonie sich löst. So beginnt die Szenenfolge mit einer starken dramatischen Akzentuierung, wobei die Kontrastbeziehungen zum Vergangenen wie zur Zukunft eine besondere wirkungsreiche Rolle spielen.

2. Alkinoos und Arete (v. 1068—1112).

Die entscheidende Wendung tritt ein, die voll innerer Dramatik steckt, denn die Argonauten können nicht wissen, wie die Entscheidung durch Alkinoos fällt. Dazu drängt von außen der folgende Feind.

Der szenische Rahmen ist besonders betont. Die Szene spielt im Palast. Diese Betonung (v. 1068) gibt auch einen Hinweis für die Lokalisierung der vorigen Szene, die irgendwo vor der Stadt vorzustellen sein mag. Die Lokalisierung hier wird noch mehr spezialisert unter Hinzutritt des zeitlichen Momentes. Es ist Nacht, und die Szene findet im Schlafgemach statt. Alkinoos und Arete beraten sich im Bett (v. 1069/71). Das Gespräch, eine Partie von zwei Reden, bildet den Abschluß schon vorangegangener Unterredungen über dieses Thema. Das bezeugt v. 1068 (dazu die Hinweise: III, v. 471, und IV, v. 258). Obgleich das Gespräch nur den abschließenden Ausschnitt (das *vaí* hier wie in der Rede der Hypsipyle) darstellt, kommen in den beiden Reden alle die Punkte vor, von denen man annehmen müßte, daß sie jetzt nicht mehr berührt zu werden brauchten. Aretes Rede (v. 1073 bis v. 1095) zählt noch einmal alles auf, was zu berücksichtigen ist: die Verfehlungen Medeas durch ihre Hilfe und Flucht, den Schwur Jasons und sein Ehegelöbnis. Arete erzählt dies, als wüßte Alkinoos noch gar nichts davon. Das »*ὡς ἀΐω*« v. 1084 nimmt Bezug auf das, was sie durch Medea erfuhr. Wenn sich Alkinoos und Arete über Medea schon berieten, so brauchte Alkinoos dies doch nicht noch einmal vorgeführt zu bekommen! Ap. verfolgt aber mit dieser Rede den Zweck, in ihr und in dem Gespräch alles zusammenzuziehen, was in den Beratungen zwischen dem Königspaar seit der Ankunft der Argonauten besprochen wurde. Der repräsentative

Charakter des Gespräches und die Einsetzung des Gespräches ἐν καιρῷ für die Handlung steigern seine Bedeutung. Wir haben also eine ähnliche Form der Zusammenziehung hier wie in der Affektrede Medeas IV, v. 355/59. Die Rede des Alkinoos (v. 1098—1109) steigert die Bedeutung des Königs Aietes, wie es Kirke in ihrer Rede schon tat (v. 740/42). Daher ist eine Hilfe mit Waffengewalt nicht ratsam. Aber er will einen Schiedsspruch zur Streitschlichtung fällen. Wenn Medea noch Jungfrau ist, soll sie heimkehren, andernfalls soll sie nicht von Jason getrennt werden, damit ihr Kind nicht den Feinden preisgegeben wird.

Szene und Gesprächspartie sind zweckbetont komponiert. Die Spannung wird vorbereitet, die zur List der Arete führt. Aretes Hinweis auf den gewaltigen Zorn des Aietes v. 1081 gibt die Möglichkeit, Beispiele aus der Sage anzubringen, in denen zürnende Väter ihren Töchtern schwere Strafen zudachten. Das Gespräch erhält so eine Pathosbetonung, wodurch die Spannung des noch ganz ungewissen Ausgangs verstärkt wird.

3. Arete an den Herold (v. 1111—1121).

Diese letzte Szene mündet schon in den zweiten Teil der Episode ein, die den Handlungsvorgang in reiner Erzählung zu Ende führt. Die Rede der Arete wird indirekt wiedergegeben, also einbezogen in die Erzählung, und faßt die für Jason wichtigen Punkte aus der Alkinoosrede zusammen. Jedesmal wird dabei der entscheidende Punkt zur Hälfte in genauer Wiederholung gebracht, dann aber die Konstruktion und Wortwahl variiert. Ebenso ihre innere Überleitung v. 1119: homerischer Anklang. Die Meldung des Boten wird wieder als unterdrückte Rede referiert (v. 1121/27). Der Handlungsvorgang der Hochzeitsfeier wird in Erzählung gegeben, die Gedanken Jasons und Medeas werden referiert (v. 1161/64). Die Liebesszene findet ihren Ausklang in der einen lyrischen Ton anschlagenden Schilderung. Unverkennbar wird nach dieser Nacht die Schilderung des anbrechenden Morgens nach der III. Monologszene variiert. Hier wie dort der Ausklang nach einer Nacht der Zweifel, denn die Vereinigung Jasons mit Medea steht unter einem Unstern trotz dem äußerlichen Glanz: v. 1164. Den Höhepunkt dieser intimen Szene bildet v. 1168/69. Referiert wird auch die Schiedsgerichtsszene (v. 1176—1214) und ebenso die Abschiedsszene (v. 1219—1223).

Ergebnis.

Die Fluchthandlung hat nun endgültig ihren Abschluß erhalten. Auffällig ist die breite Umlagerung der letzten Episoden mit Erzählungspartien, die aber die stets eng zusammengerückten Szenenkomplexe um so prägnanter aus dem epischen Handlungsablauf herausheben. Die innere Dramatik der Apsyrtosszenen wird in den Phaiakenszenen nochmals aktiviert, so daß die Spannungen des szenischen Handlungsablaufes der Spannung der beiden

großen in reiner Erzählungspartie wiedergegebenen Ereignisse: Mord des Apsyrtos und Planktenabenteuer gleichwertig gegenüberstehen.
Ap. verzichtet hier in den Phaiakenszenen bewußt auf eine weitere Szenenausführung, nachdem in der ersten und zweiten Szene die wesentlichen und entscheidenden Momente für die Handlung hervorgehoben worden waren. Die dritte Szene wird nur noch angedeutet. Ein starker Kontrast zum folgenden Ereignis voll innerer Spannung zeigt sich besonders in der Überleitungserzählung zur Beratungsszene zwischen Arete und Alkinoos. V. 1059 bis v. 1067 wird eine Szene geschildert, die in ihrem Pathos an die Einleitungserzählung der III. Monologszene erinnert. Man kann hier von einer unterdrückten Monologszene sprechen. Wieder wird der innere Aufruhr Medeas geschildert. In den Mittelpunkt der Szene ist das Spindelgleichnis gestellt. Es vertritt gleichsam die Rolle eines Monologes, auf den in starker Zusammenfassung v. 1060/61 durch Darlegung der psychischen Situation hinführen. εἱλίσσετο bietet sehr fein den Übergang zum Spindelmotiv. Schimmert nicht hier jenes Motiv aus der Odyssee durch, wie Odysseus in ratloser Sorge *v* v. 17 ff. sich auf dem Lager wälzt? Dort malt seine Unruhe, die ihn sich im Einklang mit seinen Gedanken herumwälzen läßt, das Bratwurstgleichnis. Im Spindelgleichnis, das die Sehnsucht nach der Heimat allgemein zeigt, klingt das λητάς-Gleichnis an. Dort *v* v. 36 und hier v. 1065/66. Also auch beide Male: αἶσα! Die Ausleitungserzählung ist v. 1066/67 ganz homerisch in Wortwahl und Vorstellung. Alle Elemente der Klage, wie in den Monologszenen, sind enthalten.

Afrikanischer Szenenkomplex (v. 1232—1624).

Nach einer ganz kurzen Erzählungspartie, die deutlich den Charakter einer Überleitung trägt, setzt der letzte große Szenenkomplex des Epos ein, der noch einmal die Handlung in sechs Szenenbildern zusammenfaßt. Die Argonauten werden schon angesichts der griechischen Küste des Peloponnes durch Stürme nach Afrika verschlagen. Nach Überwindung aller möglichen Hindernisse endet dieser Szenenkomplex nach 207 Versen mit der Abfahrt von der afrikanischen Küste.

1. Ankunftszene (v. 1240—1304).

Der szenische Rahmen umreißt die Verlassenheit des Strandes. Die Argonauten sind (ihnen ist das Land selbst unbekannt) in die Syrten verschlagen. Die Szene spielt während der Nacht. Nebel macht die Unheimlichkeit der Stille noch drohender. Also starke Stimmungsmalerei. Die Szene selbst steht ganz im Zeichen des Affektes. Der erste Teil der Szene enthält die Gesprächspartie: eine Chorrede und die Rede des Ankaios, die die Verzweiflung stark zum Ausdruck bringen. Der zweite Teil der Szene setzt die Betonung des Pathos der Reden in der Erzählung fort: man ist auf das

Ärgste gefaßt und verbringt, ratlos den Tod erwartend, die Nacht. Die Chorrede (v. 1251—1256) nennt die Gefahr, die ihnen hier bevorsteht, wenn sie gezwungen sind, länger zu bleiben. Die Rede des Steuermannes (v. 1261 bis v. 1276) verstärkt das Spannungsmoment durch die Erklärung, daß jede Hoffnung auf Heimkehr nichtig sei (v. 1272). Ankaios will das Steuer nicht mehr führen. Er glaubt, Zeus wolle sie vernichten (v. 1275/76). Das Pathos dieser zweiten Rede wird durch die psychische Einleitungs- und Ausleitungsformel fest umrissen (v. 1257/58, v. 1275).
Damit wird der Szenenkomplex spannungsreich eingeleitet.

2. Die libyschen Göttinnen (v. 1305—1337).

Die Szene bringt auf der Höhe der Krise durch das Erscheinen der Göttinnen die Wendung zum Guten. Zeitliche Fixierung: Mittag. Jason ist allein. Die Offenbarungen, welche die drei Göttinnen ihm geben, werden in einer repräsentativen Rede (v. 1318—1329) zusammengefaßt: sie geben sich zu erkennen. Sie sind mit der Fahrtgeschichte vertraut. Eine Bedingung ist zu erfüllen, die den Argonauten die Heimkehr ermöglicht. Jasons monologische Antwort (v. 1333—1336) bringt die Bitte um gnädige Hilfe. Er hat den Sinn des Orakels nicht verstanden. Er will es den Freunden mitteilen. Damit wird die Möglichkeit zu einer weiteren Szene gegeben. Den Schluß bildet eine Sentenz (v. 1334). Wir haben es hier mit der Schilderung einer Erscheinung der Göttinnen wie im Traum zu tun*. Jason hat sich nur das Haupt verhüllt als Zeichen seiner Trauer. Sie treten zu ihm heran und ziehen den Peplos weg. Er wagt sie aber nicht anzublicken. V. 1350 schildert er den Vorgang den Gefährten: *ἔσταν ὑπὲρ κεφαλῆς μάλ' ἐπισχεδόν*, d. h. er schildert den Vorgang, wie bei Homer das Herantreten des Traumbildes „zu Häupten" *ὑπὲρ κεφαλῆς* geschildert wird. Das Wegziehen des Peplos bedeutet, daß sie ihn erwecken wollen. Wir haben hier also eine Vermischung mit alter epischer Traumschilderung vor uns in der Art etwa, wie Athene dem Odysseus im *ν* erscheint, als er sich schlaflos auf seinem Lager wälzt. Ähnlich erschien ja auch in Buch I der Eisvogel. Jason schläft (v. 1084/85). Dank Mopsos erfährt dann Jason den Spruch.

3. Beratung der Argonauten (v. 1344—1380).

Versammlung der Argonauten. Jason berichtet (v. 1347—1368) über das soeben Vorgefallene. Sein Bericht variiert und faßt den Inhalt der vorangegangenen Szene und Gesprächspartie zusammen. An diese Erzählung schließt sich die Schilderung von dem plötzlich auftretenden Wunder, das eine Teilerfüllung der Prophezeiung darstellt. Peleus vermag sofort das

* Und zwar erscheinen sie als reales Traumbild im Sinne der Unterscheidung, wie es Joachim Mundt, „Der Traumglaube bei Homer", Greifswalder Beitr. z. Literatur- und Stilforschung, Heft 9, 1935, auseinandersetzt: als Außentraum (cf. besonders S. 44).

Zeichen zu deuten. Seine Rede (v. 1370—1379) gibt die Anweisungen zur Erfüllung der Prophezeiung.
Die Reden stehen zweckbetont und ἐν καιρῷ. Nach dieser Szene, die zur neuen Handlungsstufe innerhalb der Episode führt, folgt ein kurzes Stück reiner Erzählung. Die Argonauten gelangen zum Tritonischen See. Dort befällt sie Durst. Sie suchen nach einer Quelle.

4. Die Hesperidenszene (v. 1396—1450).

Sie bringt die Begegnung mit den Hesperiden. Nicht umsonst wird erzählt, daß Herakles einen Tag zuvor dort gewesen sei. Wir hatten schon auf die besondere Bedeutung des Ausscheidens des Herakles hingewiesen, wodurch alle Abenteuer in der Bewältigung der Schwierigkeiten um so höher gewertet werden müssen. —
Orpheus wendet sich in einer Bittrede (v. 1411—1421) an die Nymphen. Wie in der vorigen Szene ein Wunder innerhalb der Szene geschieht, so erfolgt auch jetzt eins. Die in Staub verwandelten Nymphen verwandeln sich in drei Bäume, und Aigle spricht als Weidenstamm zu den Argonauten (v. 1432—1449) Sie gibt Bericht von der Tat des Herakles und daß er, ebenfalls von Durst gepeinigt, eine Quelle geschlagen habe. Dadurch wird der neue Handlungsvorgang eingeleitet.

5. An der Heraklesquelle (v. 1450—1461).

Die Helden werden an der Quelle gezeigt. Man gedenkt dankbar in einer Chorrede (v. 1458—1460) des Herakles. Man will ihn suchen. Die anschließende Erzählung empfängt aus dieser Rede ihren Impuls. Herakles aber wird nicht gefunden. Eine längere Erzählungspartie folgt. Nach der ersten Krise, Sturm und Verschlagenwerden, nach der zweiten Krise, hervorgerufen durch die Gefahr des Verdurstens, folgt jetzt die dritte Krise, in der man nicht mehr die Ausfahrt aus dem Tritonischen See zu finden vermag.

6. Triton (v. 1550—1587).

Diese Szene spielt wieder am Strande. Orpheus rät, einen Dreifuß den Lokalgottheiten zu opfern (unterdrückte Sprechpartie). Triton erscheint als ein neues Wunder in dieser an Wunderereignissen so reichen Episode. Er übereicht den Helden eine Erdscholle. Euphemos nimmt sie in Empfang. Die Szene besteht aus einer sie ganz erfüllenden Gesprächspartie. Die Wichtigkeit dieser Szene wird dadurch betont, daß nun nach den Schwierigkeiten der ganzen Episode endlich die Lösung der letzten Krise erfolgt. Zuerst spricht Triton (v. 1554—1561). Er sagt seine Hilfe zu. Er gibt seinen Namen in Anspielung an — das muß im Auge behalten werden! Euphemos antwortet für die Argonauten (als Sohn Poseidons dem Sohn des Poseidon!) in einer fast gleichlangen Rede (v. 1564—1570). Er berichtet ganz kurz die

Verlegenheit, in der die Argonauten durch den Sturm geraten sind und daß sie jetzt nicht wissen, wie man nach Griechenland gelangen soll. Triton gibt genaue Auskunft (v. 1573—1585) und verheißt glückliche Heimfahrt.

Ergebnis.

Der Handlungsablauf des afrikanischen Abenteuers ist klar in kleine Einzelszenen gegliedert. Jede entwickelt aus sich heraus die nächstfolgende Szene, wobei stets im Mittelpunkt, und damit den Höhepunkt der Szene bildend, eine Rede oder ein Gespräch steht. Der Rahmen der Szene ist jedesmal fest umrissen. Vier Krisenmomente verleihen der Episode Spannung. Jeder Krise steht eine Wundererscheinung gegenüber, die die Krise beseitigt:

1. Krise: Durch Sturm verschlagen: erste Szene als Expositionsszene oder gleichsam als „Prolog": Erscheinung der Göttinnen vor Jason in der zweiten Szene. Sie bereiten die Lösung der Krise durch die Verkündung des Orakels vor.
2. Krise: Jason weiß das Zeichen nicht zu deuten, trägt es in der Versammlung vor. Die Erscheinung des Wunderpferdes in der dritten Szene löst die Krise.
3. Krise: Durst quält die Helden: Erscheinung der drei Nymphen in der vierten Szene. Die Lösung der Krise in der fünften Szene durch Auffindung der Quelle.
4. Krise: Die Argonauten finden nicht die Ausfahrtstelle ins offene Meer: Erscheinung Tritons in der sechsten Szene. Lösung der Krise durch seine Wegbeschreibung.

Die Reden dienen der lebendigen Veranschaulichung der jeweiligen Krisensituation, bilden den prägnanten Erhöhungspunkt der Erzählung, tragen den Akzent der Handlung. Die Erzählung wird durch den Einsatz der Reden unterbrochen, die Handlung aber stetig von Rede zu Erzählung und umgekehrt weitergeführt. Es besteht also eine eng verklammerte Wechselbeziehung zwischen beiden. Die am stärksten mit dramatischer Aktivität ausgestaltete Szene ist diejenige, in der Triton seine Weisungen gibt und gute Heimkehr verkündet und wünscht. In ihr tritt das erzählerische Moment ganz zurück und alles wird Gesprächspartie. Die reine Erzählungspartie tritt nun zwischen den einzelnen Szenen auf.

Der ausgedehnte afrikanische Szenenkomplex mit seinen sechs Szenen ist die letzte große stoffliche Zusammenfassung des nun ganz linear verlaufenden Handlungsablaufes, der nur noch in drei Szenen vor dem spannungslosen Ausklang des ganzen Zuges — schärfstes Kontrastmittel zu dem spannungsgeladenen Beginn des Epos! — eine besondere Ausgestaltung erfährt. Die innere Dramatik ist vollständig erloschen. Sie ist auch in dem lebhaften Szenenwechsel der afrikanischen Episode nirgends

zu spüren. Daher auch die Ausflucht, der fehlenden inneren Dramatik durch Szenenhäufung abzuhelfen. Die äußere Dramatik gelingt freilich, indem die Handlung in vielfältiger Brechung des linearen Ablaufes zum Ausdruck kommt. Jeder Teilvorgang trägt die Gesamthandlung mit eignem Akzent ein kleines Stück voran. Eine wichtige Rolle spielt hierbei die mechanische Hemmnisbildung und Einwirkung durch Schaffung krisenhafter Zustände.

Fahrtszenen.

1. Opferszene auf dem Schiff (v. 1563—1619).

Die Szene spielt während der Fahrt (man beachte die Homerisierung v. 1591 und 1592. cf. dazu v. 1096/97 und v. 23/24). Im Mittelpunkt steht die Opferrede Jasons auf Geheiß der Argonauten (v. 1597—1600). Sie bringt eine Anrufung des ihnen unbekannten Gottes. Erneut geschieht nun ein Wunder: Triton erscheint in seiner bekannten Gestalt und beschleunigt die Fahrt des Schiffes. Diese Szene hat also noch ihre inneren Beziehungen zur Schlußszene des vorigen Szenenkomplexes: die Lösung der Unklarheit in der vorigen Szene geschieht hier, indem nun die Argonauten wissen, mit wem sie es am Strande zu tun hatten.

2. Talos (v. 1636—1693).

Eine kurze Erzählungspartie schildert die Fahrt bis Kreta. Dort wird die Landung durch Talos verhindert. Die Szene spielt ebenfalls auf dem Schiff, ohne daß sie mit besonderer Nachdrücklichkeit fest umrissen herausgestellt wird. An der kritischen Situationsstelle setzt die Medearede ein (v. 1654 bis v. 1658). Medea will Talos bezwingen. Man soll das Fahrzeug außer Schußweite bringen, bis das Vorhaben ihr gelungen ist. Sie hypnotisiert ihn (cf. Tabelle für „Unterdrückte Sprechpartien"). Das szenische Ereignis kommt danach erst richtig in Gang durch die Anstalten, die Medea trifft, um durch ihre Zauberkraft Talos unschädlich zu machen.
Die Handlung ist also wieder zu einem Krisenpunkt gelangt. Die Sprechpartie setzt an der Stelle der epischen Handlung ein, wo eine entscheidende Maßnahme getroffen werden muß oder vorbereitet wird. Die Rede unterbricht den Handlungsablauf und erhöht die Erzählung wieder zur Handlungsphase — zur Szene. Sie dient lediglich dazu, das Notwendige der entscheidenden Situation zum Ausdruck zu bringen.
Motivisch ist hier ein Anklang an die Odyssee zu bemerken: Polyphemos verfolgt die entkommenden Griechen mit Steinwürfen!

3. Traumwunder des Euphemos (v. 1731—1761).

Wir sind zur Besprechung der Schlußszene des IV. Buches und damit des ganzen Epos gelangt. Die einheitliche Ereigniskette, nur im III. und IV. Buch des öfteren bewußt zur Erzielung einer Monotonie hindernden Span-

nung durch Einführung von Parallelhandlungen, die dann aber stets wieder in den Haupthandlungsstrang einmünden, erweitert, findet ihren Abschluß nach Überwindung aller kataraktartig das Gefälle des Handlungsstromes stauenden Abenteuerhemmnisse. Jasons Auftrag ist nun erfüllt. Die Handlungsspannung sinkt auf den Nullpunkt zurück, von dem sie in steiler Anfangskurve im I. Buche aufgestiegen war. Die letzte Szene trägt diesem Abklangscharakter durchaus Rechnung. Eine Erzählungspartie (ca. 60 Verse), angefüllt mit letzten Schilderungen der nun ungestört verlaufenden Fahrt, nur noch einmal durch den Schrecken der Sturmnacht vor Anaphe, in der aber Apollo sofort hilfreich eingreift, leichthin in Spannung gehalten, leitet zur Szene selbst über. Noch einmal wird die Möglichkeit einer Szenenausführung bewußt umgangen: v. 1720/27. Diese Szene wird unterdrückt, weil sie jetzt zu weit vom Thema abgebogen wäre und eine neue Aktivität in den bewußt auf Ausschwingen aller Spannungen zielenden Handlungsablauf hineingetragen hätte.

Die Szene setzt nach der letzten Anlegestelle ein. Also wieder auf dem Schiff spielend. Ein neues Wunder ist ihr Inhalt, ein Wunder, wie wir es in verstärktem Maße auf variierende Weise in den letzten Handlungsvorgängen auftreten sahen. So verwunderlich diese Szene erscheinen mag, da sie ja die Handlung nicht weiterführt und durch die die Erzählung erhöhende Sprechpartieeinführung zu rein äußerlich gleichstellender Handlungsphase erweitert, ist ihre Bedeutung durchaus gerechtfertigt und ihr Auftreten wohlweislich an den Schluß gestellt, um die betonte spannungslösende Wirkung zu unterstreichen und dem epischen Handlungsablauf anzupassen, der nun wirklich abgelaufen ist und in Andeutungen, die jenseits des Themas stehen, ausläuft.

Die Begegnungsszene mit Triton hat zu dieser Szene nahe Beziehungen. Euphemos hatte eine Erdscholle erhalten, deren Bedeutung damals aber im unklaren gelassen wurde. Jetzt wird dieses Rätsel gelöst. Die Szene wird also keineswegs nur hinzuerfunden, um eine Szene anzubringen. Nein, sie hat ihre Berechtigung und ihren inneren Sinn: sie stellt die Beziehungen zu einer offen gelassenen Frage her, rundet also ab, beschließt, was problematisch blieb. Die jetzt erst erfolgende Lösung aber wurde aufgespart, um den Abklangscharakter in Haltung und Stimmung harmonisch zu gestalten. Dieser Lösungscharakter korrespondiert auf anderer Ebene auch mit demjenigen in den beiden Tritonszenen, wo erst die zweite Szene für die Argonauten die definitive Bestätigung ergibt, mit wem sie zusammentrafen.

Die **Sprechpartie,** aus zwei Reden bestehend, **sonst Mittel des Spannungsaufbaues,** wird **jetzt Mittel des Spannungsabbaues,** aber sie wird ganz besonders noch dazu benutzt, um einen Effekt anzubringen, der ganz ohne Beispiel in diesem Epos dasteht: die Sprechpartie bildet den Höhepunkt der Szene, die um so wirkungsvoller gesteigert wird, als der erste Teil eine Traumhandlungsszene als Erinnerung wiedergibt, in deren Mittelpunkt

wiederum eine Rede der aus der Erdscholle hervorgegangenen Jungfrau steht (v. 1741—1745), worin eine Weissagung verkündet wird. Interessant ist das erotische Motiv. Jasons Rede (v. 1749—1754) bringt dann die Lösung dieses Rätselspruches, ohne auf das erotische Motiv einzugehen. Das Besondere ist nun, daß diese Traumszene zwar vollkommen als Realität dargestellt ist, aber dennoch in der Erzählung als Erzählung des Euphemos zu Jason berichtet wird. Die Höhepunkte der beiden verschiedenen Handlungen stehen parallel und in ein und derselben Szene vereinigt. Der Vergangenheitscharakter der Traumszene wird also in die Gegenwart der Rätsellösungsszene miteinbezogen. Die Traumszene bildet die Voraussetzung für die Deutungsszene. Jede Szene ist vollkommen ein in sich abgerundeter Handlungsvorgang. Jede Sprechpartie, d. h. hier jede Rede, findet erst ihren entsprechenden, sie zur vollen Wirkung bringenden Sinn durch die Vereinigung der beiden Szenen in einer, wobei die Traumszene notwendigerweise untergeordnet werden muß. Die Unterordnung geschieht aber ganz nebenbei, denn die Szene wird ja als selbständige Traumrealität zuerst dargestellt, dann aber, um sie in Verbindung mit der Deutungsszene zu setzen, wird an dem Punkt, der die Traumszene abschließt und der Übergang in die wirkliche Szenengegenwart der Schlusszene erfolgt, durch die Erzählung v. 1756/57 die Verbindung mit der Schlußszene und die Unterordnung des einen Handlungsvorganges unter den anderen vollzogen. Also ein technisches Mittel, wie wir es aus der Odyssee her kennen.

Ergebnis.

Damit hat dieser letzte Szenenkomplex, der schon einen Epilogcharakter trägt, obgleich ja noch keineswegs die Fahrt zum Ausgangspunkt führte, ihren Abschluß erhalten. Die erloschene innere Dramatik findet auch keine eigentliche sie ersetzende äußere Dramatik mehr. Was in den Szenen mit in ihnen auftretendem Redeeinsatz hier noch einmal prägnanter den epischen Handlungsablauf konzentriert, ist gewiß „Szene“ im Gegensatz zur epischen Erzählung, aber es fehlt jene Aktivität, die ein szenisches Geschehen als von innerer Spannung erfüllt erst glaubhaft macht. Es sind Szenenbilder, die nur noch Etappen anzeigen, und zwar mit einer gewissen Betonung, um die entscheidenden Stellen des Handlungsablaufes zu markieren.

Technische Kunstgriffe müssen hier überkompensieren, was der Handlung an innerer Kraft fehlt, fehlen muß — vielleicht fehlen soll. Das Auffällige des letzten Szenenkomplexes stellt die breite Einfügung großer Erzählungspartien dar, die nicht ohne Ursache jetzt auftreten. Das Finale wird gleichsam mit breiten Fermaten durchsetzt. Auch wenn sehr viel Handlungsbericht in ihnen enthalten ist, stellt die Erzählung im Gegensatz zur prägnanten Szenenform des Ap. doch ein außerordentliches Ruhemoment dar. Damit weicht die Form auch dieser beiden in einer Szene vereinigten

Realitäten und Handlungsabläufe, die eine ganz feste innere Beziehung zueinander haben und erst im Zusammenklang miteinander verständlich werden, beträchtlich von den beiden Tritonszenen ab, die nicht durch solche innere Notwendigkeit auf eine Lösung hingetrieben werden. Die Aufteilung des Tritonmotives: zuerst unbekannter Gott, dann als Wunder auftauchend in der wirkungsvollen Opferszene, und sich legitimierend, gibt beiden Szenen die Möglichkeit überraschender Wirkung.
Das Geschenkmotiv der ersten Tritonszene, zuletzt dann virtuos in Koppelung mit dem Traummotiv, worin ebenfalls auf Triton angespielt wird, bildet das Leitmotiv, das die Spannung des letzten Szenenkomplexes innerlich aufrecht erhält. Nur durch die Talosszene wird noch einmal eine Ausweitung angestrebt, um die Episode zu dehnen und die Tritonszenen als Eckszenen wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Gleichzeitig lenkt dieses Ereignis auch zum letztenmal die Aufmerksamkeit auf Medea, deren dämonisches Wirken noch einmal wundertätig im Dienste der Argonauten und damit auch ihrer Liebe zur Geltung kommt. Ebenfalls kommt die Notwendigkeit der Medea für den *στόλος* auf diese Weise zum Ausdruck, indem sie gleichsam die Funktionen eines wunderwirkenden Herakles übernimmt. Tatsächlich geben solche Handlungsakte eine Bestätigung ihrer Äußerungen, in denen sie immer wieder in den Bittreden an Jason oder an die Argonauten auf ihre Wichtigkeit mit ihrer Hilfe bei schweren Unternehmungen hinweist und hinweisen kann. Merkwürdigerweise bleibt Medea in den afrikanischen Szenen vollkommen im Hintergrund.

Zusammenfassung.

1. Stellung der Szene im Handlungsablauf.

Das dritte Buch hatte gegenüber der Technik des ersten und des zweiten Buches, die das lineare Geschehen in ununterbrochenem Nacheinander ablaufen ließen, die Durchbrechung dieses Prinzips durch die Einführung von Parallelhandlungen und gleichzeitigen Handlungsgeschehnissen gebracht, die nacheinander erzählt und vorgeführt wurden.
Die lineare Handlung im IV. Buch, die die Rückkehr der Argonauten schildert, wird durch die Verfolgung seitens der Kolcher zu einer Doppelhandlung, indem bald die Ereignisse vom Standpunkt der Argonauten, bald von dem der Kolcher aus geschildert werden. Dazu gesellt sich die Fluchthandlung der Medea. Den Abschluß der gleichzeitigen, aber notwendigerweise im Nacheinander erzählten Handlungsabläufe bildet nach der olympischen Episode, die die Hilfsmaßnahmen veranschaulicht, vor dem neuen Fahrtabenteuer, das ähnlich wie das auf der Hinfahrt nach Kolchis die Handlung in eine Krise brachte und nun ebenfalls hemmend wirkt, der Phaiakenszenenkomplex. Von hier ab verläuft der Handlungsablauf wieder linear.

Die erlahmende Spannung wird zwar durch die angedeuteten Beziehungen Jasons zu Medea, wo schon heftige innere Konflikte auftreten, die aber doch wieder überbrückt werden, und in offensichtlicher Betonung glücklichen Abschlusses durch die Hochzeit wachgehalten.
Technisch wird der Anschluß an das erste Buch vollzogen: d. h. große Spannungskomplexe vereinigen in sich mehrere Szenen, die die Hauptakzente des jeweiligen Handlungsvorganges tragen. Auffällig ist, daß wir jetzt mit einer betonten Regelmäßigkeit immer drei Szenen einen solchen Szenenkomplex bilden sehen:

Apsyrtosszenen,
II. Götterszenen,
Phaiakenszenen,
Fahrtszenen.

Nur der Fluchtszenenkomplex und die afrikanischen Szenen machen hiervon eine Ausnahme durch ihre je sechs Szenen (aber auch hier zweimal drei!). Wenn man eine Wertung nach innerer und äußerer Dramatik vornehmen will, so zeigen eigentlich nur die Fluchtszenen, die Apsyrtosszenen und die Phaiakenszenen noch einmal beide Spannungsmittel in Anwendung.
Die kleinen Abenteuer gegen Schluß des Buches sind scharf profiliert und erzeugen kleine Einzelspannungen, so daß die Handlung zwar linear abklingt, aber dennoch nicht belanglos wird. Alle Etappen der Gesamthandlung werden szenisch hervorgehoben. Daneben erfahren die reinen Erzählungspartien wieder eine stärkere Bedeutung:

Vließraub,
Apsyrtosmord (besonders schon die Verhandlungen wegen der Auslieferung der Medea),
Sirenenabenteuer,
Planktenabenteuer,
Hochzeit und Schiedsgerichtsszene,
Bezauberung des Talos,
Sturmnacht vor der Landung auf Anaphe*.

2. Einsatz der Sprechpartie.

Die Stellung der Reden ist der Wichtigket der jeweiligen Handlungsphase angepaßt. Eine Abschwächung des Einsatzes gegenüber dem III. Buche ist zu bemerken. Soweit noch die unmittelbaren Nachwirkungen (besonders die heftige Aussprache Medeas mit Jason IV, 355 ff., die noch nachklingt in der pathetischen Bittrede an die Argonauten in der ersten Szene bei den Phaiaken IV, 1031 ff.) aus dem III. Buche sich in das IV. Buch erstrecken, besonders aber um das Apsyrtosabenteuer herum, ist die Rede vorzüglich Trägerin der Handlungsspannung. Dennoch bieten die Auseinandersetzungen

---

* cf. Tabelle für reine Erzählungspartien.

nur noch ausschnitthaft das Wesentliche des augenblicklichen Spannungsmomentes. Selbst die homerisierende olympische Episode verzichtet im Gegensatz zu derjenigen im II. Buch auf planmäßige Vollständigkeit der Gesprächspartie. **Unverrückbar wird dabei an dem Prinzip festgehalten, Reden nur an entscheidender Stelle einzusetzen und damit die Handlung, unterstützt durch szenische Rahmenerzählung, als Handlungsphase herauszustellen.** In den letzten Episoden tritt die Sprechpartie immer stärker zurück, so daß selbst von einem Gesprächsausschnitt kaum noch die Rede sein kann. Die Rede wird nur noch als Mittel gebraucht, die entscheidende Maßnahme innerhalb des vorliegenden Handlungsausschnittes zum Ausdruck zu bringen. Sehr auffällig ist, und in diesem Zusammenhang ist der besondere Hinweis nötig, daß die „Unterdrückte Rede" wieder stark zunimmt (cf. das entsprechende Kapitel). Eine Eliminierung der homerisierenden Anklänge findet damit wieder statt. Die „perspektivisiche Verkürzung" in der Darstellung der Handlungsfolge gegenüber der Hinfahrt nach Kolchis, die sich rein äußerlich schon durch den Umfang zweier Bücher ausdrückte, wird immer deutlicher. Blickt man auf die fast gleichbleibende Breite der epischen Handlung bei Homer mit der gleichbleibenden Betonung des Epischen in den Gesprächen und wieder auf die breite Anlage der Gespräche im epischen Handlungsablauf zurück, so zeigt sich hier am sichtbarsten der Weg, den die hellenistische Art, zu denken und zu gestalten, zu sehen und zu fühlen. eingeschlagen hat.

Unterdrückte Szenen.

Wir geben hier eine Zusammenstellung solcher Partien, in denen offensichtlich Vorgänge, die wohl hätten ausgeführt werden können, erzählerisch in einem Verkürzungsverfahren behandelt werden. Nicht jede Stelle kann in gleicher Weise herangezogen werden. Auch Homer kennt schon diese Technik, gewisse Vorgänge summarisch zu behandeln und in Erzählung zusammenzuziehen. Uns interessiert nun hier, nur aufzuzeigen, wo Ap. abweichend vom traditionellen Gebrauch Szenen bzw. Sprechpartien unterdrückt. Ausgenommen einige Stellen (I v. 400/I, v. 709/10 u. 717, II v. 638/39, III v. 196 v. 838, IV v. 6—10), die in ihrer Art so beschaffen sind, wie sie sich auch bei Homer nachweisen lassen, kann man sagen, daß Ap. hier eigene Wege geht, die auf derselben Linie liegen, wie sie seine Szenentechnik zeigt.

Buch I (= 12 Szenenunterdrückungen).

v. 12 ff.
Opferszene des Pelias. Auftrag des Königs v. 15/17.

Grund für Unterdrückung:

1. Aufsparung der Spannungsmittel für den wirklichen Beginn der Fahrt.
2. Proömium und Heldenkatalog sollen den Auftakt bilden. Die Ausführung dieser referierten Szene, so wichtig sie ist, würde den ruhigen Erzählungsbeginn durchbrechen und den Handlungsbeginn mit der wirksamen Abschiedsszene abschwächen. Alle Voraussetzungen für die Fahrt sollen erst berichtet sein, ehe diese selbst beginnt.

v. 263/64.
Ausschaltung des Vaters in der Abschiedsszene cf. Teil I S. 5.

v. 310/16.
Abschied von Iphias.

Innerer Grund für die Unterdrückung: um nicht erneut das Abschiedsthema zu wiederholen. Äußerer Grund: wird in v. 314/16 angegeben.

v. 327/28.
Jason fragt Akastos und Argos nicht nach dem Grund, weswegen sie von ihrem Vater nicht nach Kolchis gesandt werden sollen.

Unterdrückung, um die Beratungsszene nicht abzuschwächen. Weiterhin soll diese Frage, die Jason nicht stellt, nur dazu dienen, den Hörer auf-

merken zu lassen und ihn selbst zur Beantwortung zwingen: Korresponsion zu v. 15/17.

v. 457/61.

cf. Teil I S. 13.

v. 640/50.

Entsendung des Aithalides zu Hyps. Sein Auftrag wird v. 650 zusammengefaßt.

Unterdrückung, weil die Botschaft der Iphinoe als selbständige Szene behandelt wird und die große Beratungsszene nicht durch eine kleine vorangehende Szene abgeschwächt werden soll.

v. 719/20.

Beratung der Argonauten: Jason soll zu Hyps. gehen.

Unterdrückung, weil die große Beratungsszene der Frauen vorangegangen ist.

v. 847/50.

Bericht Jasons über die Audienz und Beschluß der Argonauten, dem Angebot der Königin zu folgen.

Unterdrückung, um nicht wiederholen zu müssen. Korresponsion durch *μῦθον — ἀγόρευσεν* zur Beratungsszene der Frauen mit denselben Worten, womit diese Szene eingeleitet und ausgeleitet wird: v. 656 und v. 698/99.

v. 882/85.

Die Lemnierinnen nehmen Abschied.

Unterdrückung, weil Hyps. Abschied von Jason repräsentativ für diese referierte allgemeine Abschiedsszene wirksamer und notwendiger vom kompositorischen Standpunkt aus ist, cf. Teil I S. 18/19.

v. 888.

νίσσεο deutet an, daß das Gespräch auf dem Höhepunkt einsetzt.

Man muß annehmen, daß Jason um Abschied gebeten hat, Hyps. aber versucht hat, ihn zurückzuhalten. Was Jason v. 903 angibt: *μοῦνόν με θεοὶ λύσειαν ἀέθλων*, müßte in der nicht zur Ausführung gelangten Rede schon gestanden haben. Durch den Wegfall aber dieser die Gründe für den Abschied angebenden Rede kann Jasons Rede hernach alle Punkte in sich vereinigen, und beide Reden — nämlich auch die der Königin — werden so gestaltet.

v. 1104/06.

Jason berichtet den Freunden, was Mopsos aus dem Vogelzeichen erkannt hat.

Unterdrückung, um nicht wiederholen zu müssen, was Mopsos in der Ratrede v. 1192/1212 bekanntgegeben hat.

v. 1284/88.

Unterdrückung, um dem eigentlichen Streit, der dann durch Telamons Angriff auf Jason übergeht und unsachlich wird, nicht die Pointe zu nehmen. Der unterdrückte Streit behandelt lediglich: soll Herakles aufgegeben werden oder nicht. Die ausgeführte Streitszene dagegen hat eine durch die Invektive ganz affektbetonte Thematik.

Buch II (= 8 Szenenunterdrückungen).

v. 161/63.

Dioskurenhymnus.

v. 430/34.

Bericht des Zetes in indirekter referierter Rede über die Verfolgung der Harpyien und das Gebot der Iris:

v. 430 *Ζήτης δ' ἰεμένοισιν, ἔτ' ἄσπετον ἐκ καμάτοιο*
v. 431 *ἄσθμ' ἀναφυσιόων, μετεφώνεεν, ὅσσον ἄπωθεν*
v. 432 *ἤλασαν, ἠδ' ὡς Ἶρις ἐρύκακε τῶσδε δαΐξαι,*
v. 433 *ὄρκιά τ' εὐμενέουσα θεὰ πόρεν, αἳ δ' ὑπέδυσαν*
v. 434 *δείματι Δικταίης περιώσιον ἄντρον ἐρίπνης.*

Variatio und Korresponsion sind zu v. 282/299 zu beobachten:

v. 282/83 korrespondiert mit v. 430/31,
v. 286/89 korrespondiert mit v. 432,
v. 289/90 korrespondiert mit v. 433,
v. 288/89 korrespondiert mit v. 433/34.

Die einzelnen Punkte der Verfolgungsszene kehren also wieder. Die Anwendung der indirekt referierten Berichtrede läßt die Möglichkeit zu, eine Wiederholung auszuschließen.

v. 464/68.

Phineus bittet den Paraibios, ein Schaf für das Opfer zu holen.

Unterdrückung zugunsten der Berichtrede, in der Phineus sein Verhältnis zu Paraibios klarlegt. Dieser muß das Schaf holen, damit in seiner Abwesenheit Phineus ihn vorstellen kann, und diese Rede wiederum kann erfolgen, weil Paraibios nun fort ist und die Frage, was es mit ihm für eine Bewandtnis hat, geklärt werden soll. Der unterdrückte Auftrag ist trotz seiner Wichtigkeit, um Paraibios für eine Weile zu entfernen, zu unwesentlich und belanglos, um eine Sprechpartie in direkter Rede auszuführen.

v. 491/94

wird die Gebetszeremonie nur geschildert.

Die Unterdrückung geschieht aus ähnlichen Gründen wie am Schluß des Buches. Die Zeremonie mußte erfolgen, da Paraibios das Schaf holte. Das Gebet wird ganz allgemein gehalten. Man kann annehmen, daß

Phineus der Sprecher ist, denn auf seinen Wink erheben sich alle. Die Szene auszuführen, hätte die Wirkung der letzten Phineusrede abgeschwächt. Um sie aber zu überbieten, hätte eine sehr ausführliche Gebetsrede erfolgen müssen. Um die Gebets- und Opferszene nicht völlig nebensächlich zu behandeln, wird sie stilistisch hervorgehoben. Jason und die Boreassöhne, die für die *ἑταῖροι* genannt werden, erheben sich also auf den Wink des opfernden Phineus. Anaphorisch wird die feierliche Handlung durch *ἀνα δ' ἱστατ' Ἰήσων, ἀν δὲ Βορήιοι* . . . betont, und abschließend bildet die Angabe, während der Tag scheidet, durch *ἀνομένοιο* eine Fortsetzung des Wortspieles.

v. 761/71.

Bericht des Jason an Lykos über die Erlebnisse auf der Fahrt.

Unterdrückung der direkten Rede, um nicht durch Wiederholung der einzelnen Etappen eine trockene Aufzählung geben zu müssen. Gleichzeitig kann die Lykosrede um so gewichtiger hervortreten. Der Ausschnittcharakter wird v. 760/61 und v. 811 betont. Über die Form dieser indirekt referierten Rede Jasons cf. Teil II „Indirekte Rede" S. 177/180.

v. 1165.

Jason in seiner Rede an die Phrixossöhne.

Hier wird also durch die Äußerung einer Person die weitere Sprechpartie unterdrückt. Damit gewinnt Ap. die Möglichkeit, für die folgende Sprechpartie in der nächsten Szene nicht vorwegsprechen zu lassen, was hernach erst am Platz ist, wenn man sich nach dem Mahl ruhig unterhält. Der Abbruch des Gespräches wird durch Jasons Hinweis unterstützt: „Jetzt kleidet euch erst einmal an, zum anderen ist nachher noch Zeit." Dadurch wird die sehr wesentliche Besprechung über die Fahrt usw. sorgsam getrennt von der Begrüßung. Die wesentlichen Punkte werden für die wichtigere Szene nach Klärung der Frage, wer mit wem zusammentraf, aufgespart.

v. 1274/75.

Gebet Jasons. Die Anredeformel ist in die Schilderung der Opferzeremonie hineingezogen. Inhalt des Gebetes: Bitte um Beistand und guten Landeplatz.

Unterdrückung zugunsten der Ankaiosrede; cf. Teil I S. 45/46. Da Jason ein Gebet zu Beginn der Fahrt, und zwar ein besonders ausgestaltetes, zu sprechen erhielt, wird hier nicht nur der Grund ausschlaggebend gewesen sein, daß die Ankaiosrede bedeutungsvoller in diesem Augenblick ist, sondern auch, daß Ap. nicht eine Wiederholung durch ein neues Gebet bringen lassen wollte. Weiterhin würde der Abklangscharakter des Buches durch eine umfangreiche Gesprächspartie gestört worden sein, denn alle Bücherschlüsse enden absichtlich mit einer im Gegensatz zum Bücherbeginn stehenden ruhigen und abrundenden Erzählungspartie.

v. 1283 ff.
Jason gibt Befehl, das Schiff in einen See einzulenken und im Wasser ankern zu lassen.

Unterdrückung zugunsten der wichtigen Ankaiosrede, die die Erreichung des Fahrtzieles bekanntgab; cf. Bemerkungen zu v. 1274 ff.

Buch III (= 5 Szenenunterdrückungen).

v. 148.
Eros bittet um das versprochene Spielzeug.

Über die Unterdrückung vgl. 1. Teil S. 53/54.

Die „zerrissene" Szene:

1. v. 609—615.
   Argos kommt zu Chalkiope, um diese zu bitten, daß sie ihrerseits Medea um Hilfe angeht.
2. v. 667—671.
   Fortsetzung der referierten Szene: die Beratung wird durch die Meldung der Dienerin der Medea gestört. Stilistisch zu beachten v. 670/71.
3. v. 740—741.
   Fortsetzung und Schluß der Szene.
   Über die Gründe der Unterdrückung cf. I. Teil S. 63.

v. 913/16.
Argos erfährt, daß Medea bei Tagesanbruch zum Tempel gehen will. Er nimmt Jason beiseite und macht sich mit ihm und Mopsos auf den Weg.

Diese Stelle korrespondiert mit v. 824 ff., wo Argos seinen Brüdern den Auftrag gibt, so lange noch im Palast zu bleiben, bis sie erfahren hätten, was Medea zu tun beabsichtigt. Er selbst begibt sich inzwischen zum Schiff zurück, wo man annehmen muß, daß er Jason über die durch Chalkiope geschaffene Lage benachrichtigt. Beide Stellen gehören eng zueinander. Ihre szenische Unterdrückung erfolgt deswegen, weil die beiden Expositionsszenen: Medea vor der Begegnung — Jason auf dem Wege zur Begegnung, deren Krönung innerhalb dieser Szeneneinheit dann die große Begegnungsszene darstellt, nicht durch die Parallelhandlung gesprengt werden sollen. An Stelle des Berichtes der Brüder wird dagegen dem Hörer die Szene selbst, die den Entschluß Medeas, zum Tempel zu gehen, zeigt, vorgeführt. Ebenso wird dann als unmittelbare Folge des Berichtes des Argos an Jason die Szene, wie Jason sich aufmacht, gezeigt.

v. 1155/62.
Chalkiope fragt Medea nach ihrer Rückkehr aus dem Tempel.

Wonach sie fragt, wird nicht gesagt. Sie weiß ja nicht, daß sie mit Jason inzwischen schon zusammentraf. Sie weiß nur aus ihrer Unterredung in

der Bittszene, daß Medea in den Tempel der Hekate gehen wollte, um die Pharmaka zu holen, mit deren Hilfe Jason die Stiere zähmen kann. Medea kann keine Antwort geben. da sie innerlich zu erregt ist. Mit starker Betonung wird durch die Schilderung der Gebärde Medeas deren Haltung gezeigt und die Szene pathetisch auf der Linie der eben erfolgten Szene weitergeführt.

v. 1167/1172.

Jason wird ebenfalls bei seiner Rückkehr von den Gefährten mit Fragen bestürmt. Er gibt Auskunft.

Das Bildhafte wird hier ebenfalls durch eine Geste unterstrichen: er zeigt das Pharmakon, das ihm zum Siege verhelfen soll. Es ist die symbolische Geste für den Erfolg seiner Begegnung mit Medea. Idas sitzt grollend beiseite. Die anderen sind aber sehr freudig gestimmt. Diese Szene steht stimmungsgemäß in scharfem Kontrast zur vorigen Szene. Gründe für die Unterdrückung beider Szenen vgl. die Ausführungen im I. Teil, S. 72.

Buch IV (= 29 Szenenunterdrückungen).

v. 100/02.

Unterdrückung, weil dieser Rat schon von Medea v. 85/88 dem Sinne, nicht dem Wortlaut nach zum Ausdruck gebracht worden war. Die Wiederholung in dieser verkürzten Form aber unterstreicht die Inständigkeit des Appelles, die in der direkten Ratrede Medeas liegt.

v. 106/08.

Medea streckt die Hände nach der entschwindenden Küste aus. Sie ist *ἀμήχανος*. Jason tröstet sie. Stilistisch sehr prägnant zuerst die Geste: *ἡ δ' ἔμπαλιν ἀίσσουσα γαίῃ χεῖρας ἔτεινεν ἀμήχανος*, dann die unterdrückte Sprechpartie: *αὐτὰρ Ἰήσων θάρσυνέν τ' ἐπέεσσι, καὶ ἴσχανεν ἀσχαλόωσαν. ἀμήχανος* und *ἀσχαλόωσα* korrespondieren inhaltlich und auch im Anlaut. *θάρσυνέν τ' ἐπέεσσι* nimmt Bezug auf den Inhalt der Rede. *Καὶ ἴσχανεν ἀσχαλόωσαν* nennt das Ergebnis seiner Fürsorge.

Unterdrückung, weil in seiner Schwurrede (v. 95/98) ebenfalls ja schon eine „Beschwichtigung" enthalten ist. Diese wie die vorige unterdrückte Stelle gibt eine Bestätigung, wie Ap. nach Klarstellung der notwendigen Fakta in einer Szene vermeidet, eine Sprechpartie weiter auszuführen, nur um etwa eine unbedingte Vollständigkeit anzustreben. Für die Handlung ist das Wesentliche in Medeas Rede, für den Schutz ihrer Person das Wesentliche in Jasons Schwur gesagt. Das nochmalige Drängen aus Furcht und die erneute Stärkung Medeas werden daher nur im Referat erwähnt: beide Stellen runden das Bild und den Gehalt der Szene ab,

bringen aber nichts Neues in die Handlung, sind also in ihrem Wert untergeordnet und erhalten daher ihren subordinierten Platz angewiesen.

Vließraub:

1. v. 143/48.

Medea schläfert den Drachen ein. Anrufung von *Ὕπνος* und *Ἑκάτη*. Beschwörungscharakter stilistisch durch die Wiederholung des Verbums betont: *καλέουσα — αὖε*. Anrede an beide Gottheiten mit genauer Angabe ihres Wirkungsbereiches und ihrer Funktion, die sie erfüllen sollen.
Unterdrückung, weil alle großen Abenteuer selbst ganz und ausschließlich erzählt werden. Vgl. Sturmschilderungen, Stierkampf, ebenso die lange Vorbereitung der *φάρμακα* durch Medea, das Planktenabenteuer, die Hochzeit, die Schiedsgerichtsszene usw. Alle diese Stellen gehören offenbar auf eine Linie.

2. v. 162.

κούρης κεκλομένης: Jason nimmt das Vließ vom Baum auf das Gebot Medeas.

3. v. 164/5.

Medea wendet sich unterdessen ausschließlich dem Drachen zu. Bis Jason sie treibt, zum Schiff zurückzukehren.
Unterdrückung hier noch besonders gerechtfertigt aus der Situation heraus, die zur Stille mahnt. Das Heimliche und Unheimliche wird durch die nur als Andeutung referierten kurzen gegenseitigen Aufforderungen zum Ausdruck gebracht und unterstrichen.

v. 228/30.

Gebetsanrufung an Helios und Zeus cf. Teil I S. 80.

v. 253/56.

Jason und die Argonauten erinnern sich des Phineusrates. Argos ergreift dann das Wort zu einer langen geographisch belehrenden Ratrede.

Unterdrückung dieser nicht ausdrücklich als Beratung gekennzeichneten Szene, deren Resultat schließlich die Argosrede mit der Klärung der Situation darstellt. v. 255 *ἀνώιστος δ' ἐτέτυκτο πᾶσιν ὁμῶς* zeigt ihre *ἀμηχανίη* angesichts ihrer Lage: sie wissen nicht ein noch aus. Die kurze Referierung, daß Jason sich der Prophezeiung erinnert, die dahin lautet, daß ein anderer Weg auf der Rückfahrt ihnen bevorstehe (ebenso erinnern sich die andern Helden), weist auf eine zumindest vorgestellte Beratung hin. Die Technik der drei Szenen der Flucht- und Verfolgungsepisode zeigt, daß in ihnen stets nur eine Rede steht. In allen drei Szenen wird schnell die Situation skizziert und dann die wichtige Entscheidung in einer Rede ausgedrückt. Die Hast, das Tempo sollen dadurch sinnfällig betont werden.

v. 339/49
schildert, wie die eine Verfolgerflotte unter Führung des Apsyrtos mit den Argonauten in Unterhandlung tritt. Man einigt sich (341/44), daß den Argonauten das Vließ gelassen werden soll, da es Aietes selbst nach glücklich bestandenem Kampf gewähren wollte. Strittig ist dagegen der Besitz Medeas. Sie soll so lange unter dem Schutze der Leto stehen, bis ein König unparteiisch über ihren endgültigen Verbleib eine Entscheidung getroffen hätte (345/49). Diese Abmachungen sind in ihrer Form und in ihrem Inhalt parallel gerichtet. Zu *συνθεσίην ἐτάμοντο* bemerkt Mooney, daß hier nur eine Analogiebildung nach dem homerischen *ὅρκια τάμνειν* vorliegt. Das Referat dieser *ὅρκια* wird sehr klar geformt in seiner Konstruktion. Der Aufbau entspricht bis ins kleinste.

I. Teil der *συνθεσία*.
Das Vließ soll ihnen gehören. Begründung v. 341/42: Aietes hat es zugestanden, wenn sie die *ἄεθλοι* bestehen, Korresponsion zu seiner Rede: III 418/19. *Εἴτε-εἴτε*-Konstruktion folgt (v. 343/44). Das Vließ soll ihnen gehören, sei es, daß sie es durch List (*δόλοισιν*), sei es, daß sie es offen entführen, wenn es Aietes grundlos verweigert.

II. Teil der *συνθεσία*.
Medea soll Leto anvertraut werden. v. 347 wird diese Abmachung abhängig gemacht von dem Schiedsspruch des Königs.
Εἴτε-εἴτε-Konstruktion (v. 348/9) nennt die beiden Möglichkeiten.
Grund der Unterdrückung: Das Hauptgewicht liegt auf der großen Aussprache Jasons mit Medea, die ihn zu klarer Entscheidung zwingt. Er überläßt ihr dann die Initiative, sich durch Preisgabe ihres Bruders, den sie durch List in seine Hände liefern soll, selbst zu retten. Um diese dramatische Szene nicht abzuschwächen, wird die die Voraussetzung schaffende *συνθεσία*-Szene nur referiert. Ihre Bedeutung erstreckt sich nicht nur auf die erste Begegnung mit der Kolcherflotte, sondern sie wird erst in der Alkinoosentscheidung vollkommen erschöpft. Daher auch die sehr sorgsame stilistisch klar gegliederte Behandlung.

v. 435 ff.
Medea verhandelt mit den Boten, um Apsyrtos in die Schlinge zu locken. Apsyrtos soll kommen, um mit ihr zu beraten, wie das geraubte Vließ wieder geraubt werden kann und wie sie wieder heim gelangen könnte, denn die Argonauten hätten sie selbst und die Söhne des Phrixos nach ihrer Angabe mit Gewalt genötigt, ihnen zu folgen.

v. 456 ff.
Apsyrtos kommt mit Medea zusammen. Inhalt der Gesprächspartie besonders v. 462/63.

εἴ κε δόλον ξείνοισιν ἐπ' ἀνδράσι τεχνήσαιτο.
καὶ τὼ μὲν τὰ ἕκαστα συνήγεον ἀλλήλοισιν.

Unterdrückung beider Szenen, weil im Gespräch mit Medea Jason schon die wesentlichsten Punkte berührt hätte. Die Ausführung hätte die Wiederholung gebracht und die Erzählung zerrissen.

v. 773/74.

Iris überbringt Thetis den Auftrag der Hera. Der Inhalt aus der Auftragsrede Heras (v. 759) wird variiert:

δεῦρο Θέτιν μοι ἄνωχθι μολεῖν ἁλὸς ἐξανιοῦσαν.

Dazu korrespondiert v. 774: *ὧρσέν τέ μιν εἰς ἓ νέεσθαι.*

v. 775/76

wird nur gesagt, daß Iris zu Hephaistos kommt. Die Tatsache, wie er sofort die Arbeit ruhen läßt, ersetzt die Schilderung, wie sie ihren Auftrag berichtet.

v. 777/79

zeigt, wie Iris zu Aiolos kommt. Die Form der Auftragsübermittlung wird wieder variiert. Iris ruht sich aus. Darauf liegt der Hauptton. Untergeordnet heißt es dann: *τῷ ἀγγελίην φαμένη.*

Der Leser muß selbst folgern, daß Aiolos sich den beiden anderen Göttern anschließt. Diese Folgerung wird nahegelegt durch den Bericht, daß Thetis sich schon auf den Weg begibt, während Iris noch bei Aiolos ist. Jede der Botschaften korrespondiert mit den Weisungen, die Hera Iris in ihrer Rede gab: so v. 775/6 mit v. 760/4 und v. 779 mit v. 764/9. Die Aufzählung der Aufträge geschieht in der Hera-Rede in anderer Weise als in der Schilderung, wie Iris ihre Aufträge erledigt. Hier wird die Zahl benutzt: *πρώτην* v. 773. — In der Herarede steht der Auftrag an Thetis nur an erster Stelle. *δεύτερα* v. 775 — in der Herarede heißt es v. 760 *αὐτὰρ ἔπειτα* für den Auftrag an Hephaistos. *ἀτὰρ τρίτον* v. 777 — in der Herarede heißt es für den Auftrag an Aiolos v. 764 *ἀτὰρ καὶ* (immerhin durch *ἀτάρ* eine kleine Korresponsion). Jede neu ausgeführte direkte Übermittlung hätte nicht nur eine Wiederholung bringen müssen, sondern auch den Schauplatz verändert. Die Anlage der II. Götterszenenepisode sollte mit der Dreiteilung der Szenen in der ersten Götterszenenepisode im III. Buch korrespondieren. Daher wird auf diese Weise die Auftragsübermittlung unterdrückt, da sie ja nichts Neues im Handlungsablauf bringen konnte.

v. 705 ff.

Opferzeremonie bei Kirke: Kirke ruft Zeus an (v. 708): *καθάρσιον ἀγκαλέουσα Ζῆνα.* Inhalt ihres Gebetes beim Brandopfer (v. 712/17): *καῖεν ἐπ' εὐχωλῇσι παρέστιος. εἴτε-εἴτε*-Konstruktion spiegelt die alte sakrale Form wider.

v. 720/23.

Kirke fragt Medea nach dem Grund ihres Besuches:

1. *χρειὼ ναυτιλίην,*
2. *ὁπόθεν μετὰ γαῖαν ἐὴν καὶ δώματ' ἰόντες αὖτως ἱδρύνθησαν ἐφέστιοι.*

v. 730/37.
Bericht Medeas vor Kirke. Medea spricht auf Kolchisch (v. 731).
Der I. Teil: v. 730/33 bezieht sich auf die Helden. Sie informiert Kirke über die Aufgabe der Argonauten (*στόλον — κελεύθους*) und über ihre Kämpfe (*ἄεθλοι*).
Der II. Teil: v. 734/37 umreißt ihre und ihrer Brüder Situation. Sie gibt an, ihrer Schwester zuliebe gesündigt zu haben. Der Zorn des Vaters hat sie und die Brüder veranlaßt, zu fliehen.
v. 732/33 korrespondiert mit v. 720/21.

v. 734/35 korrespondiert mit v. 722/23.
Die Frage Kirkes, warum „Ephestioi", bleibt Medea schuldig (v. 736).
Stilistisch ist hervorzuheben: im I. Teil wird der Inhalt von *κατέλεξεν* abhängig gemacht, zuerst einfach substantivisch: *ἠμὲν στόλον ἠδὲ κελεύθους*. Dann relativisch: *ὅσα — ἐμόγησαν*. Im II. Teil wird die Abhängigkeit mit *ὡς* eingeleitet. Die anaphorischte Stellung v. 734/35 *ὡς τε — ὡς τ'* zeichnet die pathetische Ausdrucksform des Redeteils, worin Medea auf sich zu sprechen kommt, nach. Der II. Teil läßt die referierte Rede auf die Linie indirekter Rede ansteigen.

Über Unterdrückung vgl. I. Teil, S. 84/85.
v. 773/4 und 778/9 cf. S. 88.

v. 843/46.
Thetis berichtet den Nereiden. cf. S. 88.

v. 880/81.
Pelias berichtet den Gefährten *πᾶσαν ἐφημοσύνην Θέτιδος*.

Beide Male Unterdrückung, um keine Wiederholung zu geben, nachdem in der zweiten und dritten Götterszene genau alles in den Auftragreden schon bekanntgegeben worden war, was zu geschehen habe.

v. 1004/07.
Die Forderung der Kolcher, Medea auszuliefern, beantwortet Alkinoos abschlägig. Inhalt der Kolcherforderung v. 1005/07. Drohrede: *ἔξαιτον ... ἀπροφάτως, ἠὲ στονόεσσαν ἀυτὴν νωμήσειν χαλεπῇσιν ὁμόκλεον ἀτροπίῃσιν αὖθί τε καὶ μετέπειτα σὺν Αἰήταο κελεύθῳ*.

Inhalt der Alkinoosantwort v. 1008/09.

Unterdrückung zugunsten der pathetischen Bittreden der Medea an Arete und die Argonauten, für die die unterdrückte Auslieferungsszene aber erst die Voraussetzungen schafft.

v. 1053/57.
Jeder der Helden gibt Medea die Versicherung, ihr zu helfen. Der Inhalt dieser Ermutigungsreden wird v. 1056/57 angegeben.

Die Unterdrückung erfolgt ohne Zweifel, um die beiden Bittreden Medeas nicht abzuschwächen.

v. 1060/67.
Monologszene der Medea.

Vgl. I. Teil, S. 90/91.

Die Dreiteilung der Phaiakenepisode soll nicht zerstört werden. Dagegen wird durch diese referierte Szene eine Parallelhandlung angebahnt, die in Gleichzeitigkeit zur dritten Szene steht. Die ununterbrochene Ablauffolge der drei Szenen bei den Phaiaken wird in ihrer Einheit dadurch gewahrt. Diese referierte unterdrückte Szene steht auf derselben Linie wie die „zerrissene Szene" in Buch III.

v. 1121/27.
Botenberichtsszene.

Schon die Auftragsrede der Arete ist durch ihre indirekte Form in die Erzählungsebene einbezogen. Der Botenbericht wird nur kurz referiert, um nicht noch einmal die schon wiederholte Entscheidung des Königs erneut zu wiederholen. Dieses Beispiel ist für die Technik des Apollonios sehr lehrreich. Zuerst die ausführliche Rede des Königs, die seine Stellungnahme entwickelt. Die nächste Stufe zeigt, wie im Auftrag an den Herold in der indirekten Rede die perspektivische Verkürzung sich schon anbahnt. Der Bericht des Herolds dann wird nur noch angedeutet. Es ist wichtig, daß er erwähnt wird, aber er wird nur ganz flüchtig gestreift. Der Leser weiß Bescheid. Die Szene bringt nichts Neues, also wird sie nur erwähnt, um keine Lücke in der Ablauffolge entstehen zu lassen.

v. 1176 ff.
Schiedsgerichtsszene. In sie hinein spielt die Hochzeitsfeier. Orpheus singt ein Hochzeitslied, in das die Nymphen mit dem Brautliede einfallen. Die Kolcher versuchen Alkinoos umzustimmen, was ihnen nicht gelingt. Sie bitten darauf, sich als Nachbarn ansiedeln zu dürfen, da sie aus Furcht vor Aietes Zorn nicht heimkehren wollen.
Korresponsion v. 1209/10:

δὴ τότε δὴ βασιλῆος ἑοῦ τρομέοντες ἐνιπὰς
δέχθαι μειλίξαντο συνήμονας

zur Aietesrede v. 231/35.

Unterdrückung, weil alle Reden nur auf eine Wiederholung dessen hinausgelaufen wären, was in der Alkinoos-Arete-Szene schon zur Sprache gekommen war.

v. 1219 ff.
Abschiedsszene.

Unterdrückung, weil sie nur eine Wiederholung der großen Abschiedsszenen des I. Buches hätten bringen können und dieser Abschied bei weitem nicht die Wichtigkeit besitzt wie die Abschiedsszenen des I.

Buches. Den drei Szenen bei den Phaiaken stehen also neben der unterdrückten Monologszene (wenn man auch die Hochzeitsnacht so bezeichnen will, diese kann aber um so mehr unterdrückt werden, als ja schon die Tempelszene die repräsentative Liebesszene zwischen Medea und Jason darstellte; die Schlußhandlung der Hochzeit spielt in die Schiedsgerichtsszene hinein) gegenüber:

1. die Schlußszene der Hochzeit,
2. die Schiedsgerichtsrede,
3. die Abschiedsszene.

v. 1481 ff.
Lynkeus verkündet: Alles Suchen nach Herakles ist vergeblich. Euphemos und die Boreassöhne kommen von der Suche ohne Ergebnis wieder.

v. 1547/49.
Orpheus rät, den Dreifuß des Apollo den Lokalgottheiten zu weihen, damit sie Heimkehr gewähren.

Beide Szenen werden unterdrückt, da das afrikanische Abenteuer in seiner Bedeutung für die Argonauten abgeschlossen ist. Ebenso wie die vorangegangenen Episoden (Apsyrtos — Phaiaken) zeigt sich, daß Ap. die Handlung, gebildet durch scharf umrissene Szenen, nach jedem Abenteuer in reine Erzählungspartien ausschwingen läßt.

v. 1665 ff.
Medea ruft die Keren an, Talos zu bezaubern.

Unterdrückung, da vorher als Einleitung für das Talosabenteuer Medea mit ihrer Ratrede schon alles, was zur Klärung beiträgt, gesagt hat. Diese eigentliche Abenteuererzählung steht auf derselben Linie wie die Vließrauberzählung: das Abenteuer selbst wird stets ohne Szeneneinsatz der reinen Erzählung vorbehalten.

v. 1701 ff.
Gebet des Jason.
Stilistisch wird das Referat durch *πολλά — πολλά — πολλά* scharf gegliedert. Es schließt sich durch diese anaphorische Betonung an das Gebet Jasons I 410 ff. an, verweist gewissermaßen auf diese repräsentative Formung. Also Korresponsion besonders mit v. 418 ff.:

ἄλλα δὲ Πυθοῖ, ἄλλα δ' ἐς 'Ορτυγίην ἀπερείσια δῶρα κομίσσω.

Zum Teil also sogar im Wortlaut.

Diese Art, Erinnerung zu wecken an jenes Gebet, das auch hier in gleicher Weise angebracht erscheint, auf Grund dessen sich Apollonios eine Wiederholung erspart, um nicht die Erzählung zu sprengen, zeigt wieder anschaulich seine Technik, die auf alles verzichtet, was nicht nötig ist.

v. 1719 ff.

Opfer- und Spottszene. Besonders v. 1725:

τὰς δ' αἰσχροῖς ἥρωες ἐπιστοβέεσκον ἔπεσσιν
χλεύῃ γηθόσυνοι· γλυκερὴ δ' ἀνεδαίετο τοῖσιν
κερτομίη καὶ νεῖκος ἐπεσβόλον.

Unterdrückung zugunsten der letzten Szene, die das Traumwunder des Euphemos zum Inhalt hat. Die Ausgestaltung der Streitszene hätte den Abklangscharakter der letzten Episode zerstört.

Tabelle für reine Erzählungspartien.

Buch I.

v. 1—233 = 234 v.
Proömium. Unterdrückte Auftragsszene. Teilnehmerkatalog.
v. 364—392 = 30 v.
Stapellauf der Argo.
v. 519—652 = 134 v.
Abfahrt. Erste Fahrterlebnisse bis zur Landung auf Lemnos und Einsatz der ersten Szene.
v. 721—790 = 70 v.
Schilderung des Prachtgewandes. Gang zum Palast.
v. 915—1080 = 66 v.
Fahrtschilderung. Kyzikosabenteuer.
v. 1106—1206 = 101 v.
Schilderung des Opfers zur Versöhnung der Götter für den Tod des Kyzikos.
v. 1207—1252 = 46 v.
Schilderung, wie Herakles die Tanne fällt und Hylas entführt wird.
7 längere Partien.

Buch II.

v. 62—142 = 81 v.
Zweikampf des Polydeukes und Amykos. Allgemeiner Kampf und Verfolgung und Verwüstung des Landes der Bedryken.
v. 498—530 = 33 v.
Ausleitung der Phineusepisode: Aition für etesische Winde.
v. 531—609 = 79 v.
Symplegadenabenteuer.
v. 720—751 = 32 v.
Fahrt zu den Mariandynern.
v. 815—863 = 49 v.
Tod des Idmon und des Tiphys.
v. 899—1029 = 231 v.
Fahrterlebnisse bis zur Ankunft an der Aretiasinsel.

v. 1231—1261 = 29 v.
Fahrtschilderungen bis zur Ankunft in Kolchis.
7 längere Partien.

Buch III.

v. 196—255 = 60 v.
Gang Jasons im Nebel zum Palast. Beschreibung der Palastanlage bis zur Szene mit Chalkiope.
v. 275—298 = 24 v.
Der Schuß des Eros.
v. 828—886 = 59 v.
Vorbereitung der *φάρμακα* und Fahrt Medeas zum Tempel.
v. 1155—1407 = 253 v.
Rückkehr Jasons und Medeas. Kampfabenteuer: Vorbereitungen, der Kampf selbst und der Sieg.
4 längere Partien.

Buch IV.

v. 109—184 = 76 v.
Vließraub. Genau zeitlich fixiert (v. 109/13 und v. 183).
v. 303—349 = 47 v.
Zusammentreffen mit der kolchischen Verfolgerflotte unter Leitung von Apsyrtos.
v. 421—491 = 69 v.
Vorbereitungen zur Überlistung des Apsyrtos, der Mord und die Vernichtung seines Schiffes.
v. 507—662 = 156 v.
Kolcherflotte von Hera zurückgeschreckt. Zorn des Zeus über den Mord. Beschwerliche Fahrt bis zur Ankunft bei Kirke.
v. 662—717 = 56 v.
Ankunft bei Kirke: Kirke durch Traumbild geschreckt, nimmt Sühnemaßnahmen vor: Bad am Meer. Opfer am Altar.
v. 885—994 = 110 v.
Planktenabenteuer und Fahrt bis zur Ankunft bei den Phaiaken.
v. 1128—1224 = 97 v.
Hochzeit Jasons mit Medea. Schiedsgerichtsszene und Abschied.
v. 1463—1550 = 88 v.
Ausklang des afrikanischen Abenteuers. Tod des Keanthos und Mopsos.

v. 1601—1650 = 50 v.
Triton hilft den Argonauten. Fahrt bis Kreta.
v. 1661—1730 = 70 v.
Bezauberung des Talos, Sturmnacht vor Anaphe und Landung daselbst.
v. 1765—1781 = 17 v.
Abschluß bis zur Landung in Pagasai.
11 längere Partien.

Zusammenfassung.

Entsprechend dem breit geschilderten Verlaufe der Fahrt bis Kolchis, die sich auf zwei Bücherumfänge verteilt, ist der Anteil an größeren Erzählungspartien für jedes einzelne Buch zwar gering:
I. = 7 und II. = 7 Partien. Da wir beide Bücher aber als Einheit betrachten, summiert sich der Anteil auf 14 Partien von beträchtlichem Umfang.
Das IV. Buch, das die szenisch bewegte Rückfahrt in nur einem Buche schildert, enthält allein 11 längere Erzählungspartien. Wie es den stärksten szenischen Anteil (sowohl an ausgeführten wie auch an unterdrückten Szenen) aufweist, so entspricht dieser Bewegtheit auch die stärkere Beteiligung von Erzählungspartien und beweist damit den Anschluß an die technische Bewältigung des Stoffes nach Art der Schilderung des Handlungsablaufes von Buch I und II.
Das III. Buch zeigt auch hier wieder die Ausnahmestellung mit seinen nur 4 Erzählungspartien, wobei allerdings hervorzuheben ist, daß die Schilderung des ἄθλον, auf das das ganze Epos zustrebt, gemäß seiner Sonderstellung in einzigartiger Weise über alle anderen Erzählungspartien der vier Bücher mit ihren 253 Versen dominiert.

Zweiter Teil.

Einleitung.

Tabelle aller Reden.

Die Reden: Die Zusammenfassungen aller Redetypen.

Einleitung.

Ziel ist, die jeweilige Rede als Einzelrede, losgelöst aus dem szenischen Geschehen, hinsichtlich ihrer inhaltlichen und formalen Merkmale zu betrachten.

Reden, die in Verbänden als Wechselreden auftreten, müssen daher aus diesen herausgenommen und einer Untersuchung unterzogen werden, als stünden sie als Einzelreden. Da die Einzelanalyse jeder Rede den Umfang der Untersuchung wegen der großen Anzahl von 153 Reden übermäßig anwachsen ließe, verzichte ich darauf und beschränke mich, die gewonnenen Ergebnisse (dieser mehr als Vorarbeit zu wertenden Einzelanalysen) in großen vereinfachenden und damit Übersicht schaffenden Zusammenfassungen vorzulegen, worin stichworthaft auf besondere Eigentümlichkeiten dieser oder jener Rede in den Einzelgruppen hingewiesen wird.

Bei der Untersuchung ist einmal nach inhaltlichen Gesichtspunkten und zum anderen Mal nach rein formalen Merkmalen zu scheiden.

Formal heben sich von den nach inhaltlichen Gesichtspunkten geordneten Redeformen, denen sie wohl aber auch hinsichtlich ihres Inhaltes beigeordnet werden können, einige besonders ab:

Die Monologe,
die Chorreden,
die indirekten und die in Reden eingelagerten Reden.

Bei den inhaltlich aufgezeigten Formen können wir folgende große Gruppen unterscheiden:

Bitte,
Gebet,
Schwur,
Ansprache,
Schelt- und Drohrede,
Rat,
Bericht,
Ermutigung und Ermunterung (Trost),
Klage,
Versuchung,
Auftrag und Botenbericht,
Weissagung und Deutung,
Frage,
Zusage.

Schwierig liegt der Fall dort, wo in Reden bald die eine, bald die andere Form inhaltlich anklingt, wo wir also Mischformen vor uns haben und schwer zu erkennen ist, welches Formelement in ihnen bevorzugt auftritt. Wohl aber lassen sich bei allen genannten Gattungen bestimmte typische Merkmale aufzeigen und zusammenstellen, die eindeutig ihren Charakter erkennen lassen. So entscheidend letzten Endes die Rede mit ihrem Inhalt

ist, muß dennoch auf die Rolle der Einleitungs- und Ausleitungsverse besonders hingewiesen werden. Sie umrahmen die Rede. In ihnen wird entweder sachlich auf den vorliegenden Typus Bezug genommen oder es erfolgt nach Art einer „Regieangabe" ein psychologisierender Zusatz, der entweder die Haltung des Sprechers charakterisiert oder den Gefühlston der Rede bestimmt und welches psychologische Ziel die Rede verfolgt. Das leidenschaftliche Pathos in den Reden wird oft unter äußerster Beanspruchung der den Affekt betonenden Mittel gesteigert. Wenn irgend möglich, wird die Kunst der Variatio angewandt. Besonders wirksam zeigt sie sich in den kleinen Differenzierungen und Abschattierungen, den sogenannten „kleinen" Variationen innerhalb des Typus. Das besondere Signalement bei besonders affektbetonten Reden ist durch die Haltung des Dichters gegeben, der sachlich genau jede psychologische Wendung festlegen möchte, ohne jedoch gänzlich die traditionelle Bindung zu verleugnen. Der Übergang vom Rhapsodenvortrag des alten Epos zum Vorlesen der neuen Dichtung, wie es am Hof, am Museion oder im Freundeskreis gepflegt wurde, zeigt sich hier schon vollzogen. Die abgegriffenen Prägungen des alten Epos haben eine vielfältige Variation und Auflockerung erfahren. Der Einfluß der Tragödie — also des theatralischen Rezitierens, wie es der Schauspieler in seiner Rolle, in seinen Reden anwandte, die mimische und gestische Auslegung und Unterstreichung der Textvorlage — ist festzustellen und zu erkennen. Besonders in Pathosmomenten bei Affektausbrüchen wachsen sich die Umrahmungsverse einzelner Reden zu kleinen psychologischen Schilderungen aus. (Die Klagemonologe der Medea, aber auch andere Fälle: wir weisen auf die Audienzszene bei Aietes hin.) So oft auch ein bestimmter Hinweis oder eine bestimmte Unterstreichung des Typus geschieht, ebenso oft kommt es vor, daß wir Einleitungs- und Ausleitungsverse antreffen, die nicht nur typisch dem einen Typus angehören.

In Hinblick auf Homer können wir bei unserer Typenaufstellung Unterschiede hervorheben, die vor allem aus der Verschiedenheit des Themas herrühren und weiterhin aus der anderen Haltung des Dichters, der Unwahrscheinlichkeiten meidet, auch wenn sein Stoff, den er behandelt, jenseits des Realen und Glaubwürdigen, vom Standpunkt eines Naturalisten gesehen, steht. So fehlen bei Ap. die typischen Schlachtreden, in denen sich zwei Kämpfer noch einmal, bevor sie ins Handgemenge geraten, herausfordernd beschimpfen. Die Amykosszene kann kaum mehr als ein Ansatz dazu sein. Triumphreden fehlen ebenfalls. Die Genugtuung, die in der Chorrede nach dem Sieg über die Bebryken sich Luft macht, kann man nicht als eine Triumphrede im Sinne des alten Epos werten. Die Totenklage fehlt ebenfalls wie auch rein episodische Reden, die in ihrem Bericht etwa, unbekümmert um die Situation, Sagenelemente einbeziehen, wodurch die Rede zu einem Epos selbst wird wie etwa die Odysseusreden bei den

Phäaken. Dem Ausfall auf der einen Seite, der dadurch bedingt ist, daß Homer ja ein Weltbild vermitteln will, während Ap. alles ausschließt, was nicht unbedingt Bezug nimmt auf sein Thema, das eine Begrenzung darstellt, steht auf der anderen Seite das Neue gegenüber, das die dramatischen Klagemonologe Medeas bedeuten, die nur denkbar sind, nachdem die Tragödie sich vollendet hat. Auch die indirekten Reden in ihrer vollständigen Durchführung sind eine Neuheit und wirksame Bereicherung stilistischer Art gegenüber Homer, der dieses Genos auch schon besitzt, geworden. Dieser kurze Hinweis auf Homer mag für den Augenblick genügen. Deutlicher wird erst das Verhältnis, wenn die entsprechende Arbeit über die Typen der Reden bei Homer von Anton Fingerle vorliegt.

Tabelle aller Reden.

Buch I.	Sprecher:	Typus:
v. 242 ff.	*οἱ ἄνδρες*	Chorrede
v. 251 ff.	*αἱ γυναῖκες*	Chorrede
v. 278 ff.	Alkimede	Klage
v. 295 ff.	Jason	Ermutigung (Trost)
v. 332 ff.	Jason	Ansprache
v. 345 ff.	Herakles	Rat
v. 351 ff.	Jason	Auftrag+Botenbericht
v. 411 ff.	Jason	Gebet
v. 440 ff.	Idmon	Weissagung+Deutung
v. 463 ff.	Idas	Schelt-+Drohrede
v. 476 ff.	Idmon	Schelt-+Drohrede
v. 487 ff.	Idas	Schelt-+Drohrede
v. 496 ff.	Orpheus	Indirekte Rede
v. 657 ff.	Hypsipyle	Rat
v. 675 ff.	Polyxo	Rat
v. 700 ff.	Hypsipyle	Rat
v. 703 ff.	Hypsipyle	Auftrag+Botenbericht
v. 712 ff.	Iphinoe	Auftrag+Botenbericht
v. 793 ff.	Hypsipyle	Ermutigung+Ermunterung
v. 865 ff.	Herakles	Schelt-+Drohrede
v. 888 ff.	Hypsipyle	Bitte
v. 900 ff.	Jason	Auftrag+Botenbericht
v. 1092 ff.	Mopsos	Weissagung+Deutung
v. 1257 ff.	Polyphemos	Bericht
v. 1290 ff.	Telamon	Schelt-+Drohrede
v. 1315 ff.	Glaukos	Weissagung+Deutung
v. 1332 ff.	Telamon	Bitte
v. 1337 ff.	Jason	Ermutigung (Trost)

Buch II.	Sprecher:	Typus:
v. 11 ff.	Amykos	Schelt-+Drohrede
v. 22 ff.	Polydeukes	Zusage
v. 55 ff.	Amykos	Schelt-+Drohrede
v. 145 ff.	*οἱ ἥρωες*	Chorrede
v. 209 ff.	Phineus	Weissagung+Deutung
v. 244 ff.	Zetes	Zusage
v. 256 ff.	Phineus	Schwur
v. 288 ff.	Iris	Schwur
v. 311 ff.	Phineus	Weissagung+Deutung
v. 411 ff.	Jason	Fragen
v. 420 ff.	Phineus	Weissagung+Deutung
v. 438 ff.	Jason	Ermutigung (Trost)
v. 444 ff.	Phineus	Klage
v. 468 ff.	Phineus	Bericht
v. 611 ff.	Tiphys	Ermutigung+Ermunterung
v. 622 ff.	Jason	Versuchung
v. 641 ff.	Jason	Ermutigung+Ermunterung
v. 686 ff.	Orpheus	Rat
v. 705 ff.	Orpheus	Indirekte Rede
v. 762 ff.	Jason	Indirekte Rede
v. 774 ff.	Lykos	Bericht
v. 869 ff.	Ankaios	Rat
v. 880 ff.	Peleus	Rat
v. 886 ff.	Jason	Klage
v. 1047 ff.	Amphidamas	Rat
v. 1123 ff.	Argos	Bitte
v. 1136 ff.	Jason	Fragen
v. 1141 ff.	Argos	Bericht
v. 1160 ff.	Jason	Bericht
v. 1179 ff.	Jason	Ermutigung+Ermunterung
v. 1200 ff.	Argos	Bericht
v. 1219 ff.	Peleus	Ermutigung+Ermunterung
v. 1277 ff.	Ankaios	Rat

Buch III.	Sprecher:	Typus:
v. 11 ff.	Hera	Fragen
v. 18 ff.	Athene	Rat
v. 25 ff.	Hera	Rat
v. 32 ff.	Athene	Zusage
v. 52 ff.	Kypris	Fragen

	Sprecher:	Typus:
v. 56 ff.	Hera	Bericht
v. 79 ff.	Kypris	Zusage
v. 84 ff.	Hera	Rat
v. 91 ff.	Kypris	Bericht
v. 97/99	in 91—99 der Rede der Kypris	Eingelagerte Rede
v. 102 ff.	Kypris	Klage
v. 108 ff.	Hera	Ermutigung+Ermunterung
v. 129 ff.	Kypris	Auftrag+Botenbericht
v. 151 ff.	Kypris	Schwur
v. 171 ff.	Jason	Rat
v. 260 ff.	Chalkiope	Klage
v. 304 ff.	Aietes	Fragen
v. 320 ff.	Argos	Bericht und Ermutigung
v. 337/39	in 320—366 der Rede d. Argos	Eingelagerte Rede
v. 372 ff.	Aietes	Schelt-+Drohrede
v. 386 ff.	Jason	Ermutigung (Besänftigung)
v. 401 ff.	Aietes	Bericht
v. 427 ff.	Jason	Zusage
v. 434 ff.	Aietes	Schelt-+Drohrede
v. 464 ff.	Medea	Monolog
v. 475 ff.	Argos	Rat
v. 485 ff.	Jason	Auftrag+Botenbericht
v. 492 ff.	Jason	Bericht
v. 495/500	in 492—501 der Jasonrede	Eingelagerte Rede
v. 506 ff.	Peleus	Rat
v. 523 ff.	Argos	Rat
v. 545 ff.	Mopsos	Weissagung+Deutung
v. 558 ff.	Idas	Schelt-+Drohrede
v. 568 ff.	Jason	Auftrag+Botenbericht
v. 579 ff.	Aietes	Indirekte Rede und Droh-+Scheltrede
v. 636 ff.	Medea	Monolog
v. 674 ff.	Chalkiope	Klage
v. 688 ff.	Medea	Versuchung
v. 697 ff.	Chalkiope	Bitte
v. 711 ff.	Medea	Schwur
v. 719 ff.	Chalkiope	Bitte
v. 727 ff.	Medea	Zusage
v. 772 ff.	Medea	Monolog
v. 793/97	in 772—801 d. Medeamonologs	Eingelagerte Rede
v. 891 ff.	Medea	Rat
v. 932 ff.	Krähe	Schelt-+Drohrede

	Sprecher:	Typus:
v. 940 ff.	Mopsos	Weissagung+Deutung+Rat
v. 975 ff.	Jason	Bitte
v. 1026 ff.	Medea	Rat
v. 1069 ff.	Medea	Fragen
v. 1079 ff.	Jason	Bericht
v. 1105 ff.	Medea	Klage
v. 1120 ff.	Jason	Ermutigung (Trost)
v. 1143 ff.	Jason	Rat

Buch IV.	Sprecher:	Typus:
v. 30 ff.	Medea	Monolog
v. 57 ff.	Mene	Monolog
v. 83 ff.	Medea	Bitte
v. 95 ff.	Jason	Schwur
v. 190 ff.	Jason	Ansprache
v. 231 ff.	Aietes	Schelt-+Drohrede und indirekte Rede
v. 257 ff.	Argos	Ratrede und Bericht
v. 355 ff.	Medea	Klage
v. 395 ff.	Jason	Ermutigung (Beschwichtigung)
v. 411 ff.	Medea	Rat
v. 495 ff.	Peleus	Rat
v. 580 ff.	Argos	Rat und indirekte Rede
v. 739 ff.	Kirke	Schelt-+Drohrede
v. 757 ff.	Hera	Auftrag+Botenbericht
v. 783 ff.	Hera	Bericht
v. 834 ff.	Thetis	Zusage
v. 856 ff.	Thetis	Rat
v. 1014 ff.	Medea	Bitte
v. 1031 ff.	Medea	Bitte
v. 1073 ff.	Arete	Bitte
v. 1098 ff.	Alkinoos	Zusage
v. 1115 ff.	Arete	Indirekte Rede und Auftrag+Botenbericht
v. 1251 ff.	οἱ ἥρωες	Chorrede und Klage
v. 1261 ff.	Ankaios	Klage
v. 1318 ff.	Libysche Göttinnen	Chorrede, vgl. Weissagung und Ermutigung
v. 1333 ff.	Jason	Monolog
v. 1347 ff.	Jason	Bericht

	Sprecher:	Typus:
v. 1370 ff.	Peleus	Weissagung+Deutung und Ratrede
v. 1411 ff.	Orpheus	Gebet
v. 1432 ff.	Aigle	Bericht u. Ermutigung (Trost)
v. 1458 ff.	Triton	Chorrede
v. 1554 ff.	Eupemos	Zusage
v. 1564 ff.		Fragen
v. 1573 ff.	Triton	Bericht und Rat
v. 1597 ff.	Jason	Gebet
v. 1657 ff.	Medea	Rat
v. 1741 ff.	*ἡ γυνή*	Ermutigung+Ermunterung
v. 1749 ff.	Jason	Weissagung+Deutung

Klage.

I	278— 291	14	Verse	Alkimede zu Jason
II	444— 447	4	„	Phineus zu Jason
II	886— 893	8	„	Jason zu den Argonauten
III	102— 105	4	„	Kypris zu Herà und Athene
III	260— 267	8	„	Chalkiope zu ihren Söhnen
III	674— 680	7	„	Chalkiope zu Medea
III	1105—1117	13	„	Medea zu Jason
IV	355— 390	36	„	Medea zu Jason
IV	1251—1258	8	„	Ankaios zu den Argonauten
IV	1261—1276	16	„	Chorrede: Argonauten

Eine feste Schematik ist nirgends anzutreffen. Die Reden werden in einem Affektzustand gehalten. Der Sprecher befindet sich in Trauer. Die Einleitungsverse aller Reden charakterisieren diesen Zustand, der stark variiert wird: Verlegenheit, Ratlosigkeit oder Betrübnis. Die stärkste Kennzeichnung geschieht mit dem Ausdruck des Vergießens von Tränen. Die Ausleitungsverse fehlen in 5 Fällen. Wirksam dagegen unterstreichen sie den Gehalt in 4 Reden, so daß die Rede selbst fest von solchen psychologisierenden Angaben umklammert wird, die den Typus der Rede ganz besonders bestimmen.

Zusammenstellung der psychologisierenden Charakteristika in den Einleitungs- und Ausleitungsversen (die Reihenfolge nach der Tabelle):

Einleitungsverse

zu 1. *ἀδινὸν κλαίεσκεν ... κηδοσύνῃσιν*
2. *κατηφήσας*
3. *ἀμηχανέων*

4. *ἀκηχεμένη*
5. *κινυρομένη*
6. *δάκρυσιν ὅσσε πεφυρμένα*
7. *ἀκηχεμένη ἀδινῷ μύθῳ*
8. *στονόεντα μῦθον*
9. *τετιημένος*
10. *ἀμηχανίῃ κακότητος ... ἀκηχέμενος*

Ausleitungsverse

zu 1. *στενάχουσα κινύρετο*
2. —
3. —
4. —
5. —
6. —
7. *ἐλεεινὰ καταπροχέουσα παρειῶν δάκρυα*
8. *ἀναξείουσα βαρὺν χόλον*
9. —
10. *δακρυόεις*

I, v. 278 ff. In ihr ist das Formelelement am stärksten angewendet: Konstruktion mit *αἴθ' ὄφελον*, dannn Ausruf der Klage *δειλὴ ἐγὼ* und *δυσάμμορος, ὤ μοι ἐμῆς ἄτης*. In ihr wird das Pathos des Abschiedsschmerzes laut. Starker Kontrast durch Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart (*νῦν γε*).
II, v. 444 ff. Ohne Formelelemente. Resignation spricht aus der Rede. Auch der Einleitungsvers sticht in seiner Zurückhaltung gegen die anderen Einleitungsverse ab.
II, v. 886 ff. Ohne Formelelemente. Starker Einsatz pathosbetonter Worte. Wie die vorige Rede auch im Einleitungsvers zurückhaltend. Ebenso fehlt jede Unterstreichung im Ausleitungsvers.
III, v. 260 ff. Starke Anwendung von pathosbetonten Worten. Das Element der Frage und *δειλὴ ἐγώ*.
III, v. 674 ff. Viele Fragen, dann *ὤ μοι ἐγώ* und *ὄφελλε*-Konstruktion.
III, v. 1105 ff. *αἴθε*-Konstruktion. Steigerung in den Fragen. Sehr prägnante Hinweise auf den Affektzustand im Einleitungs- und Ausleitungsvers.
IV, v. 355 ff. Element der Frage. Hier liegt ein Mischtypus vor: Die Klage steigert sich bis zum Affekt des Zornes. Anrufelement.
IV, v. 1251 ff. Element der Frage. *αἴθε*-Konstruktion.
IV, v. 1261 ff. Das Pathos der Verzweiflung.
I, v. 278 ff., III, v. 1105 ff., IV, v. 355 ff., IV, v. 1261 ff., zeichnen sich vor den übrigen Reden durch starken Affektzustand und durch Einleitungs- und Ausleitungsverse aus, die stark auf den Typus hinweisen. Das Wunsch-

element wird angewendet. Fragen charakterisieren die innere Erregung. Aber nirgends zeigt sich, daß diese Bestandteile gleichmäßig auftreten.
Inhaltlich gehören zu diesem Typus die Monologe der Medea. Wegen ihrer besonderen Stellung, Form und psychologischen Einleitungs- sowie Ausleitungserzählung, welche die seelischen Voraussetzungen erst motivieren, aus denen heraus die Reden gehalten werden, sollen sie einer besonderen Behandlung vorbehalten werden.
In einigen Klagereden spielt die Selbstanrede eine gewichtige Rolle:
I, v. 278 ff. *δειλὴ ἐγὼ, δυσάμμορος, ὦ μοι ἐμῆς ἄτης* (cf. Medeas III. Monolog, wo ebenfalls diese 3 Selbstanreden in gleicher Reihenfolge auftreten).
III, v. 260 ff. *δειλὴ ἐγώ.*
III, v. 674 ff. *ὦ μοι ἐγώ.*
Mit Ausnahme von Medeas IV. Monolog (Abschied) werden wir dieses Element in allen Medea-Monologen wiederfinden.

Bitte.

I	888— 898	11	Verse	Hypsipyle zu Jason
I	1332—1335	4	„	Telamon zu Jason
II	1123—1133	11	„	Argos zu den Argonauten
III	697— 704	8	„	Chalkiope zu Medea
III	719— 723	5	„	Chalkiope zu Medea
III	975—1007	33	„	Jason zu Medea
IV	83— 91	9	„	Medea zu Jason, Phrontis u. Argos
IV	1014—1028	15	„	Medea zu Arete
IV	1031—1052	22	„	Medea zu den Argonauten
IV	1073—1095	23	„	Arete zu Alkinoos

Zur Bittrede gehört die Bittgebärde: Die Knieumschlingung. Entweder wird diese im Einleitungs- oder Ausleitungsvers geschildert, oder sie kommt in der Rede selbst noch einmal zum Ausdruck. Nicht alle Reden enthalten einen festen Hinweis auf den Typus der Rede.
Einleitungs- und Ausleitungsverse zur Bittrede:
In den Reden II, v. 1123 ff., III, v. 697 ff., III, v. 719 ff., fehlt eine Bestimmung
III, v. 974 ff., enthält durch *ὑποσσαίνων* und *κυδαίνων* eine psychologisierende Andeutung.
IV, v. 83 ff., enthält im Einleitungsvers die Bittgebärde, im Ausleitungsvers die psychologische Bestimmung *ἀκηχεμένη* und die Schilderung der Bittgebärde in v. 93/94.
I, v. 1332 ff., variiert die Bittgebärde: *χεῖρα δὲ χειρὶ ἄκρην ἀμφιβαλών.*
I, v. 888 ff. Ebenso: *χεῖρας ἑλοῦσα Αἰσονίδεω.*
IV, v. 1014 ff., und IV, v. 1031 ff., gehören zu einer Rede zusammen. Die gemeinsame Einleitungsformel gibt das schon an. Zuerst wird die Bitte an die Argonauten, dann an Arete angedeutet, beide Male verstärkt durch

πολλά. Die besondere Intensivierung des Bittausdruckes gibt dann noch μειλίσσεσθαι an. Während μειλίσσεσθαι auf die Argonauten angewendet wird, tritt bei der Bitte an Arete die Bittgebärde auf: χερσὶν Ἀρήτης γούνων ἁλόχου θίγεν Ἀλκινόοιο. Der Ausleitungsvers der Bitte an Arete berichtet noch einmal die Bittgebärde nebst psychologisierender Bestimmung: τοῖα μὲν Ἀρήτην γουνάζετο δάκρυ χέουσα. Die Bitte an die Argonauten wird ohne Verbum nur durch ἐναμοιβαδίς eingeleitet, wodurch die besondere Intensität des Bittcharakters verstärkt wird. Der Ausleitungsvers unterstreicht noch einmal die Bitte durch ὣς φάτο λισσομένη nebst Bittgebärde und der affektischen Bestimmung: τῶν δ' ὅντινα γουνάζοιτο, ὅς μιν θαρσύνεσκεν ἐρητύων ἀχέουσαν.
(cf. wie Jason auch Medea „ermutigt" in v. 94 nach ihrer Bittrede [v. 83—92]). Beide Reden sind also äußerst sorgfältig in ihrer Typusbestimmung.
IV, v. 1073 ff., enthält im Ausleitungsvers durch ἀντομένη das Typusmerkmal.

Elemente der Bitte sind:

1. Die Formulierung der Bitte selbst. Dabei werden die Verba ἄντεσθαι, λίσσεσθαι gebraucht, und bei besonders eindringlichem Fall der Bitte μειλίσσεσθαι. Ebenso γουνάζεσθαι, welches auf die die Bitte begleitende Gebärde Bezug nimmt.
2. Die Götter werden angerufen, bei denen der Bittappell erfolgt. Ebenso werden die τοκῆες oder das eigene Haupt als Bürgen genannt. Der verbale Ausdruck steht mit der Person, die genannt wird, eng verkoppelt.
   In II, v. 1123 ff., werden Zeus Epopsios und Zeus Hikesios angerufen. Die Einführung von Zeus Hikesios geschieht als Mahnung und in Verbindung mit dem Verbum αἰδεῖσθαι (v. 1133/34).
   In III, v. 697 ff.
   λίσσομ' ὑπὲρ μακάρων σέο τ' αὐτῆς ἠδὲ τοκήων.
   In III, v. 974 ff.,
   πρός υ' αὐτῆς Ἑκάτης μειλίσσομαι ἠδὲ τοκήων
   καὶ Διός, ὃς ξείνοις ἱκέτῃσί τε χεῖρ' ὑπερίσχει.
   In IV, v. 1014 ff., durch Schwurformel. Schwurgaranten: Helios u. Hekate:
   ἴστω δ' ἱερὸν φάος Ἠελίοιο,
   ἴστω νυκτιπόλου Περσηίδος ὄργια κούρης.
   Die ausdrückliche Bitte um Hilfe in diesen Reden trägt den Charakter der „Hikesie", die in der griechischen Tragödie als fester Typus herausgebildet wird. Das entscheidende rituelle Kennwort ist ἄντεσθαι, verstärkt durch die Beschwörungen und das ebenfalls rituelle γουνάζεσθαι*.
3. Die Nötigung zum Schwur wird als Rückversicherung ausgesprochen in:
   III, v. 697 ff.
   III, v. 975 ff.

---

* cf. hiezu R. Hölzle, „Zum Aufbau der lyr. Partien des Aischylos", S. 64 ff.

An Stelle der Schwurnötigung geschieht hier der Hinweis auf die gegebene Zusage durch Chalkiope und die Mahnung, nicht zu täuschen: *μὴ δέ με τερπνοῖς φηλώσῃς ἐπέεσσιν.*

IV, v. 83 ff., *τύνη δὲ θεοὺς ... τεῶν μύθων ἐπιίστορας, οὕς μοι ὑπέστης, ποίησαι...* In III, v. 719 ff., fehlt die Anrufung an die Götter. Das erklärt sich daraus, daß diese Rede eigentlich nur eine Fortsetzung der Bittrede v. 697 ff. darstellt und auch die folgende Medearede schon den *ὅρκος* brachte, so daß jetzt nur noch einmal die Bitte zum Ausdruck zu gelangen braucht.

4. Eine Unterstützung des Bittappells stellt der am Schluß der Rede ausgesprochene Gedanke der Vergeltung dar, die entweder als *χάρις* erfolgen soll (also was in der Bitte an die Götter — im Gebet — die Verheißungen bei Erfüllungen ausdrücken), oder es wird bei der Eventualität, mit der gerechnet werden muß, daß die Bitte abgeschlagen wird, die Strafe angedroht (in den Götteranrufungen muß dies ja fehlen, denn dem Gott kann man nicht drohen), zumindest eine leise Mahnung angedeutet, daß die Gottheit dem *ἱκέτης* schützend zur Seite steht (II, v. 1123 ff., in v. 1133).

a) Gott ist zu scheuen:

II, v. 1123, in v. 1133.

b) Warnung:

III, v. 697 ff., in v. 703/4.
III, v. 975 ff., in v. 982/83.
Jason spricht hier sehr vorsichtig, indem er der Mahnung des Mopsos (v. 945) folgt. Er droht darum nicht an dieser Stelle, sondern weist nur darauf hin, daß Chalkiope ja schon das Versprechen gab. Medea also würde dann ihr Versprechen brechen.

c) Verheißungen:

IV, v. 1014 ff., in v. 1026/28.
III, v. 975 ff., in v. 989 (also Dankformel).
Die Verherrlichung wird ausgemalt, die Versetzung unter die Gestirne bis zur *χάρις θεόθεν* in v. 1004.

Jede Bitte ist in ihrer Art und in ihrer besonderen Funktion äußerst fein psychologisch der jeweiligen Situation angepaßt. Stilistisch am wirksamsten und effektvollsten sind die Bitten Jasons an Medea, Medeas an Arete und an die Argonauten. In allen Bittreden ist der Aufbau locker mit Ausnahme der Bitte Aretes. Am klarsten in ihrem Aufbau ist die Bitte der Arete an Alkinoos (IV, v. 1073 ff.). Die Struktur der Ratrede liegt zugrunde, aber das psychologische Element überwiegt hier. Alle Gründe werden wirksam abgewogen. Die Bitte Medeas, die das Mitleid Aretes weckte (v. 1075/76). Ihre Hilfsbedürftigkeit kontrastiert mit der düsteren Schilderung des Aietes, dessen *χόλος* das Mittel ist, stärkstes Pathos durch

die *παραδείγματα* zu erzeugen und damit das Mitleid des Alkinoos zu wecken. Das *ἐλεεῖν* steht also hinter allen Bittreden. Am stärksten in IV, v. 1014 ff., wo es in Vers 1014 und 1025 als eindringlichster Bittappell ausgesprochen wird, ebenso auch in v. 1073 ff. in der Fürbitte für Medea.

Gebet.

I	411— 424	14 Verse	Jason zu Apollo
IV	1411—1421	11 „	Orpheus zu den Hesperiden
IV	1597—1600	4 „	Jason zu Triton

Die drei Gebetreden unterscheiden sich insofern voneinander, als I, v. 411 ff., und IV, v. 1597 ff., klar zu einer Opferhandlung gehören.
I, v. 411 ff., steht vor einer *θυηπολίη*, IV, v. 1597 ff., dagegen innerhalb einer solchen. IV, v. 1411 ff., ist im eigentlichen Sinne nur eine Bitte. Alle Reden aber richten sich an göttliche Personen. Die beiden Gebetreden, die im Zusammenhang mit einer *θυηπολίη* stehen, nehmen im Einleitungs- und Ausleitungsvers mit dem gleichen Stichwort *εὐχωλή* darauf Bezug (bzw. *εὔχετο*).
IV, v. 1411 ff. weicht darin ab und verwendet statt Stichwort *εὐχωλή*: *λιτή* bzw. *λισσόμενος*.
Alle Einleitungs- und Ausleitungsverse aber definieren ausdrücklich den Typus. Die Rede hat stets ein konkretes Ziel.
I, v. 411 ff. erbittet allgemein Geleit und für die bevorstehende Abfahrt *μείλιχος ἀήτης*. cf. Anmerkung weiter unten.
IV, v. 1411 ff., erbittet Rettung aus Not des Verdurstens.
IV, v. 1597 ff., erbittet glückliche Heimkehr.
Jede Rede beginnt mit einer Anrufung der Gottheit im Imperativ.
I, v. 411, *κλῦθι*.
IV, v. 1411, *ἵλατε*.
IV, v. 1600, *ἵλαθι*.
Der Anrede folgt eine relativische Erweiterung nur I, v. 411 ff., worin Begründungen zum Ausdruck kommen. Die Anredeform schwankt in IV, v. 1411, und IV, v. 1597, da die in Frage kommende Gottheit unbekannt ist. Beide Male wird die Möglichkeit und Vielfalt durch *εἴτε-εἴτε*-Konstruktion eingeführt.
In I, v. 411, ist die angeredete Gottheit bekannt. Der Anrufung folgt in allen Reden die konkrete Formulierung der Bitte. In I, v. 411, wird die Bitte doppelt ausgedrückt: erstens v. 415/6, zweitens ganz speziell v. 423/4.
In I, v. 411, und IV, v. 1411, tritt zur Anrufung noch die ausdrückliche Beschwörungsformel um Erscheinen der Gottheit bittend hinzu:
I, v. 420, *νῦν δ' ἴθι* mit Anrede *Ἑκηβόλε*.
IV, v. 1414, *ἴτ' ὦ νύμφαι*, d. h. ebenfalls mit Anrede.
IV, v. 1597, fehlt diese Formel, denn die Gottheit war ja sichtbar erschienen.

Die Verheißungen von Gaben erfolgen nur in I, v. 411, und in IV, v. 1411. In IV, v. 1597, hat Triton seine Gabe in Gestalt des *τρίπους μέγας* und durch das im Gange befindliche Opfer schon erhalten. In I, v. 411 werden Apollon nach der allgemeinen Bitte um Geleit konkrete Opfer auf den Altar, wenn sie heimgekehrt sind, d. h. also für die Zukunft (auch futurisch ausgedrückt) versprochen (v. 417/8). In IV, v. 1411, werden *μυρία δῶρα*, die untergeteilt sind in *λοιβαί* und *εἰλαπίναι*, verheißen. Ebenfalls wird die Erfüllung in die Zukunft projiziert. In beiden Fällen wird der Inhalt in Form des Modus conditionalis und eventualis ausgedrückt.

In I, v. 411 wird nach der Beschwörungsformel auf das Opfer Bezug genommen. Der Inhalt dieses Opfers wird dann in der folgenden Opferschilderung genannt.

Alle Reden weisen einheitlich in den Bittformeln den Imperativ auf, nur I, v. 411 läßt im Abschluß der Rede bei der Bitte den Optativ hinzutreten. Am ausgeprägtesten ist die Form des Gebetes I, v. 411 ff. Die beiden anderen Gebete lassen fort, was im besonderen Fall ihrer besonderen Situation nicht notwendig ist, also IV, v. 1597, fehlt die Beschwörungsformel. IV, v. 1411, enthält wieder nur die ganz konkrete Bitte.

Elemente sind also:

1. Anrufungsformel und Anrede.
2. Bittformel.
3. Beschwörungsformel.
4. Verheißungen.
5. Imperativische Ausdrucksform 1—3; dagegen konditionale Konstruktion.

Der alte Gebetstypus ist in I, v. 411 ff. am ehesten noch als überlegte Nachbildung zu bezeichnen. Man kann diese Rede als ein wirkliches Gebet, das in unmittelbarer Beziehung zur Leistung steht, bezeichnen. Gleichzeitig aber ist sie auch ein Gelübde, in dem auf die Leistungen in späterer Zeit hingewiesen wird. Durch *κλῦθι ἄναξ* und die Benennung der Sphäre, in der der Gott wirkt, wird homerischer Klang gewahrt.

Die beiden anderen Gebete zeigen eine Häufung hymnischer Stilmittel, die besonders in IV, v. 1411 ff., den Charakter des „hyperbolischen Stiles" — die alte sakrale Form, wie ihn Keyssner umreißt — tragen (Häufung der Anreden, *εἴτε-εἴτε*-Konstruktionen, *ἤ-ἤ*-Konstruktionen, Verklausulierung und Wortspiel: *δήποτε — δή τότε*). IV, v. 1597 ff., ist trotz seiner Kürze ebenfalls durch typische Hymnensprache und hymnische Form ausgezeichnet*. Alle drei Gebete sind hymnisch stark gesteigert und jedes einzelne Gebet wiederum stark variiert. Die Bestandteile des altepischen Gebetstypus schillern bei allen Gebeten hindurch, aber die Auflösung der festen Form, wie sie schon I, v. 411 ff. zeigt, ist besonders kraß in IV, v. 1597 ff., erfolgt. Gerade in I, v. 411, bleibt bei aller merkbaren Anlehnung an die alte Form

* Zu v. 1600, der das Telos der Bitte bringt, cf. Keyssner, S. 117/8.

die erklügelte rationale Haltung augenfällig, wie Leistung und Gegenleistung raffiniert ausgewogen werden*. IV, v. 1411 ff., enthält die alten Elemente, aber diese sind überwuchert und stilistisch in ein Gewand gesteckt, das gleichsam das Typische des hymnischen Stiles wie ein Schulbeispiel über das Thema „Welche Variationen können in einem Gebet dieses Inhaltes auftreten?" in allen Schattierungen hervortreibt. Während zu I, v. 411**, das Gebet des Kalchas in A in seinem Aufbau anklingt, wird durch IV, v. 1411 ff., die Anlehnung an *ν*, v. 356, sichtbar, wo Odysseus die Wassernymphen in Ermangelung von Gaben auf eine später zu erfolgende Leistung vertröstet. Ap. hat formal den alten Gebetstypus (Anrufung, Aretalogie, Gebet) mit seinen rituellen Bestandteilen in voller Überlegung nachgebildet, aber gedanklich und stilistisch umgewandelt, die typische Sprache des Hymnenstiles mit ihrem formelhaft gewordenen Sprachschatz in sorgsam eklektizistischer Weise jedesmal aber so variiert, daß immer neue Abwandlungen des Typus entstanden.

Schwur.

II	256—261	6	Verse	Phineus zu Zetes
II	288—290	3	„	Iris zu den Boreassöhnen
III	151—153	3	„	Kypris zu Eros
III	711—717	7	„	Medea zu Chalkiope
IV	95— 98	4	„	Jason zu Medea

Alle Schwurreden werden aus einem situationsbedingten Anlaß gehalten, um für eine in der Zukunft liegende Handlung eine Garantie zu geben. Mit Ausnahme von II, v. 288 ff., und III, v. 151 ff., geht allen Reden eine Schwurnötigung voran:

1. II, v. 256 ff., in v. 251/53, worin Zusage und Begründung mit enthalten sind. Das Stichwort fällt in dem Vorbehaltssatz v. 252: *ἔστ' ἂν ὀμόσσῃς.*
2. III, v. 711 ff., in v. 699/700, worin der Schwurinhalt schon bestimmt wird Das Stichwort fällt in der Aufforderung zum Schwur v. 699: *ἀλλ' ὄμοσον.*
3. IV, v. 95 ff., in v. 88/91, worin die Begründung mit enthalten ist. Das Stichwort fällt v. 89/90: *τεῶν μύθων ἐπιστορας ποίησαι.*

---

* v. 414 *γάρ*, das den Inhalt begründet: dazu cf. Keyssner, S. 20, das charakteristische *γάρ* im „Du-Prädikativstil".

** Anm. zu I, v. 411 ff., *μείλιχος ἀήτης*: im Gebet Jasons liegt im Klang eine hübsche Pointe, da das *η* = *ι* gesprochen wurde, hörte man *Αἰήτης* dahinter, zumindest wurde durch Assoziation auf Aietes hingewiesen, der keineswegs den Argonauten wohl will. Es liegt in diesem Wortspiel eine tragische Ironie, da der Hörer oder Leser ja schon weiß, was Jason noch nicht weiß. Aietes entpuppt sich als *ὑπερφίαλος* (III, v. 15, und IV, v. 1081) und wird sehr schlimm mit seinem *βαρὺς χόλος* für den *στόλος*. Einen *μείλιχος Αἰήτης* zu erbitten, wäre schon gleichbedeutend mit einer sanften Brise, die beide Jasons Aufgabe wesentlich erleichtern würden.

Daher mag sich nun auch erklären, daß im Gegensatz zum Ausleitungsvers die Einleitungsverse aller Reden stets das Stichwort, das auf den Typus hinweisen könnte, fehlen lassen.
Dagegen unterstreicht mit Ausnahme von III, v. 711 ff., und III, v. 151, der Ausleitungsvers jedesmal den Typus:
1. Für II, v. 256 ff., in v. 262 mit *ὅρκοισιν*.
2. Für II, v. 288 ff., in v. 291 mit *ὤμοσεν* und v. 295 *ὅρκῳ*.
3. Für IV, v. 95 ff., in v. 99/100 mit der Schilderung der Gebärde: *χεῖρα ἤραρε χειρὶ δεξιτερήν**.

Die Rede selbst:
Auf vorangegangene Rede wird in II, v. 256 ff., und III, v. 711 ff., Bezug genommen.
Auf vorangegangene Handlung wird in II, v. 288 ff., und III, v. 151 ff., Bezug genommen. Die Rede IV, v. 95 ff., bringt nur die Eidesformel.
Jede Schwurrede weist eine Anrede auf, mit Ausnahme von III, v. 151 ff. Der folgende Schwur wird jedesmal in imperativischer Form ausgedrückt. Er weist zwei Teile auf:

1. Die Zeugenanrufung.
Sie zerfällt in die imperativische Aufforderung zur Kenntnisnahme des Eidesinhaltes: *ἴστω* und in die Namensnennung der Eideshelfer. In II, v. 288 ff., wird die Aufforderung variiert durch *ὅρκια δώσω*. Iris schwört beim Styx, womit ganz homerische Vorstellung geweckt wird. Stilistisch ist es sehr reizvoll, wie ein Teil des Schwures nachträglich außerhalb der Rede, also im epischen Bericht, wiedergegeben wird. Der Schwurinhalt wird einmal in der Rede, dann im Bericht genannt. In IV, v. 95 ff., wird die Aufforderung variiert durch *ὅρκια ἕστω*.
In der Namensnennung werden stets zwei Eideszeugen als Garanten präsentiert. In II, v. 256 ff., ist diese zweiteilige Form der Namensnennung durch rhetorischen Einschub erweitert. Im Scholion wird darauf hingewiesen, daß durch die Einbeziehung des persönlichen Mißgeschickes der *ὅρκος ἐμπαθέστερος* wird. Stilistisch wird damit angedeutet, was tatsächlich der Fall ist, daß die Zeugenaufstellung durch die persönliche Einbeziehung gestattet, eine Betonung des *πάθος* in der sachlichen Aufstellung zu ermöglichen. Die zweimalige imperativische Form *ἴστω* zeigt nun aber an, daß eigentlich die Zeugenschaft nur Apollo und *οἱ δ' ὑπένερθεν δαίμονες* umfaßt. Das mittlere Aufstellungsglied: *ἰδία συμφορά* hat für den finalen Optativsatz keinen Sinn, wohl aber Apollo und *δαίμονες*, die bei einem Meineid über den Tod hinaus zürnen können. Die in der Zeugenschaft festgestellte zweite Garantie für die Wahrheit des *ὅρκος*, die Erblindung als reales Faktum, erweist sich damit trotz seiner Stellung durch Parataxe auf die gleiche Ebene doch nur als rhetorisches Mittel und damit als Einschub.

* Über diese symbolische Geste cf. Grajew, S. 44.

2. Der Schwurinhalt.

Er wird stets in abhängiger Konstruktion formuliert. Wenn ein Vorbehalt an die Eidesversicherung geknüpft ist wie in III, v. 711 ff., durch *ὅσσον σθένος ἐστὶν ἐμεῖο*, wird die Abhängigkeit durch Infinitivkonstruktion ausgedrückt: *μή σ' ἐπιδευήσεσθαι* und in IV, 9 v. 5 ff., durch *εὖτ' ἂν ἐς Ἑλλάδα γαῖαν ἱκώμεθα νοστήσαντες*, ebenso: *ἦ μὲν ἐμοῖσιν κουριδίην σε δόμοισιν ἐνιστήσεσθαι ἄκοιτιν*. Ist kein Vorbehalt enthalten, so wird die Abhängigkeit mit *ὡς* eingeleitet und durch den Indicativus futuri ausgedrückt, so in II, v. 256 ff., *ὡς οὔ τις θεόθεν χόλος ἔσσεται*, und in II, v. 280 ff., *ὡς οὔ οἱ ἔτι χρίμψουσιν ἰοῦσαι*. III, v. 151 ff., variiert. Trotz Vorbehaltes wird nicht abhängige Infinitivkonstruktion angewandt, sondern der Indicativus futuri, allerdings unter starker Häufung von Beteuerungspartikeln: *ἦ μέν τοι ... γε ... οὐ δέ*. Der Schwur gilt hier als Ersatz für eine sehr dringende Bitte. Schwurformel *ἴστω* mit den Eidesgaranten: *σεῖο φίλον κάρη ἠδ' ἐμὸν αὐτῆς* sucht bewußt homerischen Klang.

Schelt- und Drohrede.

I	463— 471	9	Verse	Idas zu Jason
I	476— 484	9	„	Idmon zu Idas
I	487— 491	5	„	Idas zu Idmon
I	865— 874	10	„	Herakles zu den Argonauten
I	1290—1295	6	„	Telamon zu Jason
II	11— 18	8	„	Amykos zu den Argonauten
II	55— 59	5	„	Amykos zu Polydeukes
III	372— 381	10	„	Aietes zu den Söhnen der Chalkiope
III	434— 438	5	„	Aietes zu Jason
III	558— 563	6	„	Idas zu den Argonauten
III	579— 605	27	„	Aietes zu den Kolchern
III	932— 937	6	„	Krähe zu Mopsos
IV	231— 235	5	„	Aietes zu den Kolchern
IV	739— 748	10	„	Kirke zu Medea

Alle diesem Genos angehörenden Reden werden in einem Affektzustand gehalten. Bei besonderer Erregung wird sehr sorgfältig die gedankliche Sprunghaftigkeit des Sprechers berücksichtigt, so besonders in den Reden des Aietes oder in den Reden des Idas, die seine fortschreitende Trunkenheit zeichnen. Neben der Ausbreitung des psychischen Erregungszustandes wird gleichzeitig mehr als in den anderen Redetypen eine Charakteristik des Sprechers zum Ausdruck gebracht. Idas' Jähzorn hebt sich stark von der dämonischen Wildheit des Aietes ab. Die Empörung des Telamon ist wieder anders als der Zorn des Herakles, die in ihrem Ethos aber eine Verwandtschaft zeigen. In der maßvollen Art zu tadeln zeigt sich Idmons edle Natur, die sich selbst im Unmut bedacht gibt. Amykos wieder wird scharf in seiner hochmütigen Haltung kurz vor seinem Fall gezeigt. Die

Krähenrede mit ihrem scherzhaften Schelteton ganz kallimacheisch, in Anlehnung an die Krähenrede in der Hekale* szenisch als Kontrast zur Parallelszene und zum Pathos der Schlußszene komponiert, gibt diesem Tier mit der imitatio im Lautmalerischen eine Komik, die auch moderner Darstellung** durchaus entspricht.

Innerhalb dieses affektbetonenden Genos können inhaltlich zwei Gruppen unterschieden werden:

1. Scheltreden, d. h. solche Reden, in denen sich lediglich ein Unmut, eine Empörung Luft macht. Hierzu gehören I, 463 ff., I, 1290 ff., III, 558 ff. Ebenso auch I, 865 ff., aber mehr in Art eines Tadels, und III, 932 ff., in durchaus komischer Haltung.
2. Drohreden, d. h. solche Reden, in denen der Ton der Rede und damit die Haltung des Sprechers durchaus zu verstehen gibt, daß der Affekt eine Form annehmen wird, die zu einer unmißverständlichen, auf der Linie der Äußerung liegenden Gewalttat führen muß. Hierzu gehören: I, v. 487 ff., II, v. 11 ff., II, v. 55 ff. (Pathos der Selbstgefälligkeit und Prahlerei. Diese Rede bildet den einzigen Ansatz, den Typus der homerischen Streitreden vor dem Kampf zu imitieren. Dabei dominiert vor diesem stilistischen Bestreben unbedingt, Amykos zu charakterisieren.), III, v. 372 ff., III, v. 439 ff., III, v. 579 ff., IV, v. 231 ff., IV, v. 739 ff.

Allen Reden ist eigentümlich, daß sie bei mehr oder minder rhetorischen Ausdruckssteigerungen (Alliteration, Häufung, synonyme Begriffe, Kontrast, Korresponsion usw.) durchweg den Höhepunkt der Rede an den Schluß gestellt zeigen. Dieser kann sich wie bei einigen Aietesreden zu gnomischer Prägung erheben oder in der Heraklesrede zu drastischem Humor steigern. In der alle Register stilistischer Ausstattung und Schattierungsmöglichkeiten anwendenden Krähenrede wird die Pointe mit ihrem synonymen Begriff *Κύπρις — ἀγανοὶ Ἔρωτες* beide Male am Versschluß direkt zum Stichwort für die Deutung und Ratrede des Mopsos.

Die Einleitungs- und Ausleitungsverse weisen mit einer Ausnahme, der zwischen zwei Affektreden stehenden Tadelrede des Idmon, auf den Typus der Rede hin oder zurück, wobei sehr reich nuanciert wird und oft eine besonders sorgfältige Festlegung des Erregungsgrades erfolgt, die sich in I, v. 1290 ff., und III, v. 372 ff., zu kleinen psychischen Ausmalungen erweitert. Wenn nicht das Verbum der Gemütsbewegung wie in III, v. 932 (*ἠνίπαπε*), und in IV, v. 231 ff. (*δεινὰ ἤπυε*) selbst steht, wird es entweder unter ein Verbum dic. participial untergeordnet (I, v. 461, I, v. 487, I, v. 865, III, v. 372, III, v. 558) oder substantivisch bestimmt (I, v. 1290, II, v. 55, III, v. 434).

Einige Reden lassen in ihren Ausleitungsversen jede Unterstreichung des Typus fort. Neben der psychischen Betonung wird in den Idasreden noch

* cf. J. Kapp, Call. Hecal. frg. 1915, S. 4 und 47.
** cf. H. Löns, Krähengespräch.

eine rein akustische Nuance gebracht: mit leitmotivischer Prägung wird auf die Lautstärke, mit der sich Idas äußert, hingewiesen: I, v. 463, *μεγάλῃ ὀπί*; auf gleicher Linie variiert I, v. 485, *ἐκ' δ' ἐγέλασσεν ἄδην*, und III, v. 557, *μεγαλῇ ὀπί*.

Der Typus als solcher ist klar ausgeprägt. Jede einzelne Rede aber ist jeweils völlig für die vorliegende Situation und den variierten Anlaß komponiert, so daß jede Rede thematisch anders vorgeht. Eine gewisse Entwicklungslinie wird in den Aietesreden angebahnt. Die Charakterisierung wird hier schrittweise vervollständigt.

Ratrede.

I	345— 347	3	Verse	Herakles zu den Argonauten
I	657— 666	10	„	Hypsipyle zu den Frauen
I	675— 696	22	„	Polyxo zu den Frauen
I	700— 701	2	„	Hypsipyle zu den Frauen
II	686— 693	8	„	Orpheus zu den Argonauten
II	869— 877	9	„	Ankaios zu Peleus
II	880— 884	5	„	Peleus zu den Argonauten
II	1047—1067	21	„	Amphidamas zu den Argonauten
II	1277—1280	4	„	Ankaios zu den Argonauten
III	18— 21	4	„	Athene zu Hera
III	25— 29	5	„	Hera zu Athene
III	84— 89	6	„	Hera zu Athene
III	171— 193	23	„	Jason zu den Argonauten
III	475— 483	9	„	Argos zu Jason
III	506— 514	9	„	Peleus zu den Argonauten
III	523— 539	17	„	Argos zu den Argonauten
III	891— 911	21	„	Medea zu den Dienerinnen
III	940— 946	7	„	Mopsos zu Jason
III	1026—1062	37	„	Medea zu Jason
III	1143—1145	3	„	Jason zu Kirke
IV	257— 293	37	„	Argos zu den Argonauten
IV	411— 420	10	„	Medea zu Jason
IV	495— 502	7	„	Peleus zu den Argonauten
IV	580— 589	10	„	Argo zu den Argonauten
IV	856— 864	9	„	Thetis zu Peleus
IV	1370—1379	10	„	Peleus zu den Argonauten
IV	1573—1585	13	„	Triton zu den Argonauten
IV	1657 —1658	5	„	Medea zu den Argonauten

Einleitungs- und Ausleitungsvers:

Das Stichwort ist *μῆτις* oder, verbal ausgedrückt, *μητιᾶσθαι*. Daneben tritt aber noch *μῦθος* und *ἔπος* und zweimal *βουλή* (III, v. 174, und III, v. 507)

auf. Dem in der Rede vorgetragenen Rat folgt oft die Schilderung der Wirkung. Mit Ausnahme von III, v. 18—21, wird nirgends ein Rat abgelehnt. Die Billigung wird durch zwei Verba ausgedrückt:

1. *ἀνδάνειν* (Simplex oder Kompositum),
2. *ἐπαινεῖν*.

So treten folgende Verbindungen auf, die den Typus der Ratrede durch die Billigung oder die Bestätigung nachträglich kennzeichnen.

1.	I,	v. 697	*εὖαδε γάρ σφιν μῦθος*
	II,	v. 1068	*ἥνδανε μῆτις*
	III,	v. 30	*πυκινὴ δὲ συνεύαδε μῆτις Ἀθήνῃ*
	III,	v. 34	*εἰ δὲ σοὶ αὐτῇ μῦθος ἐφανδάνει ...*
	IV,	v. 1380	*πάντεσσι δ' ἐπήβολος ἥνδανε μῆτις*
2.	I,	v. 348	*ἐπὶ δ' ἤνεον*
	III,	v. 194	*ἐπήνησαν δὲ νέοι ἔπος*
	III,	v. 947	*ἔπι δὲ σχεδὸν ἤνεον ἄμφω*
	IV,	v. 503	*ἤνησαν δὲ νέοι ἔπος*

Die wie eine Ausnahme wirkende Formulierung für die Gruppe 1, I, v. 697, wo *μῦθος* für *μῆτις*, das sonst durchgängig vorkommt, auftritt, zeigt, daß *μῦθος* im Typus der Ratrede und, soweit dieser Typus sich auch auf den Einleitungs- und Ausleitungsvers erstreckt, ebenso wie *ἔπος* im Sinne von *μῆτις* gleichgesetzt sind.
In diesem Sinne weist *μῦθος* im Einleitungsvers dann auch auf den typischen Ratredecharakter hin. Beispiele dafür sind:

II,	v. 685	*ἔκφατο μῦθον*
II,	v. 1046	*μυθήσατο*
IV,	v. 410	*ἔκφατο μῦθον*
IV,	v. 494	*ἔκφατο μῦθον*

Mit dieser Aufstellung ist also eine Gruppe von Reden behandelt, deren Einleitungs- oder Ausleitungsvers Typus bestimmende Merkmale aufweisen.

Typusbestimmendes Stichwort *μῆτις*:

Folgende Gruppe von Reden weist in ihrem Inhalt das Stichwort *μῆτις* oder verbal ausgedrückt oder auch *μῦθος* auf:

1. *μῆτις, μητιᾶσθαι.*

I,	v. 664	*μῆτις*
I,	v. 665	*... μητίσεται ...*
II,	v. 1050	*μῆτιν ἄλλην ...*
II,	v. 1058	*... μῆτιν*
III,	v. 184	*μῆτις ἐπίρροθος*
III,	v. 475	*μῆτιν ...*
III,	v. 506	*ὥρη μητιᾶσθαι* (cf. II, v. 1281, *μητιᾶσθαι*)

III, v. 1026 *μητίσομ' ἀρωγήν*
IV, v. 412 *μητίσασθαι*

2. *μῦθος*.
III, v. 173 ... *μῦθος* ...
III, v. 188 *μῦθος*
III, v. 904 *μῦθος*
III, v. 907 *τὸν μῦθον ἐπήνεον*

Einige Reden zeichnen sich aus, indem sie inhaltlich und in ihren Einleitungs- und Ausleitungsversen alles auf den Typus Bezugnehmende aufweisen: II, v. 1047—1067, Rede des Amphidamas zu den Argonauten.
Einleitungsvers *μυθήσατο*, Ausleitungsvers *ἤνδανε μῆτις*.
Dann in der Rede, v. 1058, *τῶ καὶ νῦν τοίην τίν' ἐπιφραζώμεθα μῆτιν*, und v. 1049/50, *ἀλλά τιν' ἄλλην μῆτιν πορσύνωμεν ἐπίρροθον*.
III, v. 25 ff., Hera zu Athene.
Im Einleitungsvers *μητιόωσα* und *ἔκφατο* wie im Ausleitungsvers *πυκινὴ δὲ συνεύαδε μῆτις*.
IV, v. 411 ff.,Rede der Medea zu Jason.
Einleitungsvers *ἔκφατο μῦθον*, Ausleitungsvers *μέγαν δόλον ἠρτύνοντο*: Anspielung auf den Inhalt der Rede.
Dann in der Rede, v. 411/12: *χρειὼ γὰρ ... καὶ τόδε μητίσασθαι*.

Die Rede selbst:

Sehr wohl kann man erkennen, wie die Gedanken der Erwägung zu einem Resultat führen und wie die Situation umrissen wird und daraus die Möglichkeiten abgeleitet werden, einen Entschluß vorzuschlagen. Nicht zeigt sich aber, daß der Ablauf einer Ratrede, deren Telos ja ist, in einer entscheidenden Situation das Mittel zur Bewältigung der Schwierigkeiten zu finden, grundsätzlich nach einem festen einheitlichen Schema vor sich geht. Jede Rede wechselt, wohl aber lassen sich Aufbauelemente nachweisen, die bei der einen oder anderen Rede in stärkerer Unterstützung je nach der Schwierigkeit der Lage herangezogen werden. Typisch für die Ratrede ist das stark adhortative Element nach Aufstellung der durch die Situation gegebenen Möglichkeiten. Es kommt vor, daß die Rede sofort adhortativ beginnt (I, v. 657, *εἰ δ' ἄγε δή*, ebenso II, v. 686, *εἰ δ' ἄγε δή*, oder imperativisch III, v. 940, IV, v. 856, *μηκέτι νῦν ἀκταῖς Τυρσηνίσιν ἧσθε μένοντες*, IV, v. 579, in indirekter Form der Rede nach *ἤνωγε*) oder variiert mit vorangestellter imperativischer Aufmerksamkeit heischender Prägung: III, v. 1026, *φράζεο νῦν, ὡς κέν τοι ἐγὼ μητίσομ' ἀρωγήν*, IV, v. 411/13, *φράζεο νῦν. χρειὼ γὰρ ... καὶ τόδε μητίσασθαι, ...*, IV, v. 1654, *κέκλυτέ μευ. μούνη γὰρ ὀίομαι ὔμμι δαμάσσειν*, mit nachfolgender starker Begründung.
Typisch ist auch der Begründungscharakter. Die Folgerungen werden nicht allein durch die Begründungspartikeln gezogen (*τώ*, *ἀλλὰ νῦν*,

τὼ καὶ νῦν, γάρ), sondern weitaus am häufigsten durch konditionale Konstruktion, wobei der Modus eventualis angewandt wird. Der bedingte Satz steht entweder im Futurum oder direkt im Imperativ, bisweilen auch im Konjunktiv (cf. III, v. 84 ff., wo v. 104/5 typisch dafür ist).
II, v. 686, tritt zum adhortativen Beginn dann noch κέλομαι als Unterstreichung des inhaltlich zum Ausdruck gebrachten Rates. Ebenso in IV, v. 495, wo der Rat durch die Ankündigung ἤδη νῦν κέλομαι stark unterstrichen wird.
In 14 Reden wird sofort auf das Ziel losgegangen. Es findet keine Einleitung im Stil eines Proömiums statt. Dabei sind 2 Gruppen feststellbar:

1. mit vorangestellter Aufforderungsformel.

I, v. 657 ff.
II, v. 686 ff.
III, v. 25 ff.
III, v. 1026 ff.
IV, v. 580 ff.
IV, v. 856 ff.
IV, v. 1654 ff.

2. mit einfacher Tatsachendarlegung.

I, v. 675 ff.
III, v. 84 ff.
III, v. 523 ff.
III, v. 891 ff.
IV, v. 411 ff.
IV, v. 1370 ff.
IV, v. 1573 ff.

IV, v. 257 ff., und IV, v. 495 ff., weichen etwas ab, indem Aufforderungscharakter dazutritt:

IV, v. 257.
IV, v. 495.

Bei 3 Reden treten Einleitungen auf, für die der Begriff Proömium durchaus anwendbar ist.

1. III, v. 171 ff., v. 171, wird die Erklärung abgegeben: ich werde aussprechen, was mir billig erscheint. Das drückt ἐπιανδάνει aus. Der Begriff des εἰκός steckt also dahinter. v. 171 wird der betonte Teloscharakter der Ratrede, von dem wir oben sprachen, sichtbar: τοῦ δ' ὔμμι τέλος κρηῆναι ἔοικεν. v. 173/74 mit begründendem γάρ eingeleitet der allgemeine Gedanke: gemeinsame Aufgabe ξυνὴ γὰρ χρειώ, und gemeinsame Entschließungen: ξυνοὶ δέ τε μῦθοι ἔασιν πᾶσιν ὁμῶς. Daran geknüpft die Ableitung, daß derjenige, welcher schweigt, durch Zurückhaltung von

νόος und *βουλή* die Heimkehr des *στόλος*: d. h. der *ξυνὴ χρειώ* oder, wie es I, v. 336, heißt, *ξυνὸς νόστος* und I, v. 337, *ξυναὶ κέλευθαι*, gefährdet (v. 174 und 175). Zu *βουλή* ist zu sagen, daß dieses Substantivum für *μῆτις* nur zweimal im ganzen Epos vorkommt und so hier in diesem Typus, wo seine Anwendung naheliegt (cf. III, v. 507).

Drei Gedanken beherrschen also diese Einleitung:

1. Er will seine Gedanken verkünden.
2. Billigung und Bestätigung liegt bei den Gefährten.
3. Gemeinsame Aufgabe. Jeder ist verantwortlich.

Der Umfang des Proömiums beträgt fünf Verse.

2. III, v. 475, das umfangreiche Proömium, das in der vorigen Rede darin begründet liegen mag, daß sie in einer ausgesprochenen Ratsszene gehalten wird, ist hier außerordentlich kurz. Es beträgt nur 2 Verse. (Man möchte vermuten, daß in der Beratungsszene der Frauen von Lemnos, zumindest bei der Eröffnung der Beratung durch die Ratrede Hypsipyles, eine Rede wenigstens eine ähnliche Proömiumform oder eine Andeutung hierzu brächte. Aber jede dieser Reden springt sofort in medias res.) Gleichwohl hat es zwei durchaus als Einleitung zu bezeichnende Gedanken als Inhalt:
   1. v. 475 *μῆτιν μὲν ὀνόσσεαι, ἤντιν' ἐνίψω.*
   2. v. 476 allgemein gefaßt und abschließend wie in dem vorigen Proömium: *πείρης δ' οὐ μάλ' ἔοικε μεθιέμεν ἐν κακότητι.*

   Der Begriff des *εἰκός* schimmert durch.
3. III, v. 506. Die Rede ist die erste in dem Redenverband einer Beratungsszene. Darauf nimmt der erste Vers des wieder ganz kurzen, nur zwei Verse betragenden Proömiums Bezug v. 506 *ὥρη μητιάασθαι ὅ κ' ἔρξομεν.* Daran allgemeiner Gedanke geknüpft v. 506/7 *οὐ μὲν ἔολπα βουλῆς εἶναι ὄνειαρ, ὅσον τ' ἔπι κάρτεϊ χειρῶν.* Also wieder zwei Gedanken:
   1. Zeitpunkt für entscheidende Beratung ist gekommen.
   2. Der Hinweis auf die Notwendigkeit, daß *βουλή* nur Sinn hat, wenn *κάρτος χειρῶν* hinzutritt.

Epilogus:

Der Frage nach dem Vorkommen eines Proömiums steht mit gleicher Berechtigung die Frage gegenüber, ob sich Spuren von einer Art die Rede abschließenden Charakters, einem Epilog zeigen, Bei zwei Reden läßt sich solch ein die Rede beschließender Teil nachweisen: I, v. 664/66, und III, v. 188/193.

1. I, v. 664/66. Von diesem Epilog kann man sagen, daß er ein an den Schluß gestelltes Proömium darstellt, das in seiner Struktur sehr an das umfangreiche Proömium der Jasonrede (III, v. 171) erinnert. Es umfaßt drei Verse. Drei Gedanken kommen darin zum Ausdruck.

1. v. 664, *ἡμετέρῃ μὲν νῦν τοίη παρενήνοθε μῆτις*, d. h., er würde die Einführungsformel zum Typus der Ratrede bilden können, während er hier, an den Schluß gestellt, den Inhalt der geäußerten Gedanken unterstreicht.
2. v. 665. Die Aufforderung an die Ratsversammlung, was in III, v. 171, dem zweiten Gedanken in gewisser Weise entspricht, da dort auch der Appell an die Ratsversammlung geschieht. Hier lautet dieser Appell: *ὑμέων δ' εἴ τις ἄρειον ἔπος μητίσεται ἄλλη.*
3. entspricht dem *τέλος* in III, v. 171. Indem der Grund der Einberufung der Ratsversammlung bekanntgegeben wird: v. 666, *τοῦ γάρ τε καὶ εἵνεκα δεῦρο κάλεσσα.*

2. III, v. 188/93. Vorangegangen ist Jasons Planerörterung, daß er um jeden Preis versuchen will, Aietes friedlich zur Herausgabe des Vlieses zu bewegen. Der gedankliche Abschluß der Rede ist folgender:
   1. v. 188/90. Allgemeiner Gedanke: oft vollbringt ein Wort mehr als Gewalt. Der Begriff des *εἰκός* schimmert durch in v. 189: *τόδ' ἔρεξε κατὰ χρέος, ἥπερ ἐῴκει πρηΰνας.*
   2. v. 190/91. Das Beispiel hat Phrixos geliefert, der den Tücken seiner Stiefmutter entfloh und dem Opfer seines Vaters und von Aietes aufgenommen wurde.
   3. v. 192/93. Gnomischer Abschluß, als Folgerung aus den beiden vorangegangenen Gedanken abgeleitet:

πάντες ἐπεὶ πάντῃ καὶ ὅτις μάλα κύντατος ἀνδρῶν
Ξεινίου αἰδεῖται Ζηνὸς θέμιν ἠδ' ἀλεγίζει.

Ersatz-Proömium:

Eine andere Form der Einleitung weisen zwei Reden auf, die innerhalb des szenischen Ablaufes in enger Korresponsion stehen: II, v. 869, und II, v. 880. Es wird auch hier am besten sein, beide Reden in enger Beziehung zueinander, soweit es die Einleitung angeht, zu betrachten. Wir haben es hier mit einem Scheinproömium zu tun. Beide Reden beginnen mit einer

Anrede:

II, v. 869, Ankaios zu Peleus: *Αἰακίδη.*
II, v. 880, Peleus zu den Argonauten: *δαιμόνιοι.*
Dann erfolgt in beiden Reden die einleitende Frage:
II, v. 869/70, *πῶς καλὸν ἀφειδήσαντας ἀέθλων γαίῃ ἐν ἀλλοδαπῇ δὴν ἔμμεναι;*
καλόν ist hier in der Bedeutung von „es ziemt sich" gebraucht. Es schimmert hier wieder der Begriff des *εἰκός* durch. Als Antwort auf die Frage erfolgt dann die Feststellung, daß er ebenso kundig des Kampfes wie der Nautik ist (v. 871/72). In dieser Selbstantwort ist dann schon der Rat enthalten. v. 873 bringt die Auswertung dieser Feststellung, die aber doch noch, wenn auch schon als Übergang zum Rat, zur Einleitung in diesem besonderen Sinn eines Proömiumersatzes zu gelten hat.

II, v. 880, *τί νυ πένθος ἐτώσιον ἴσχομεν αὖτως;*
Während in *καλόν* das Vortreffliche, eine Wertung im Sinne des sittlich Guten, also auch des Nützlichen, mitspricht, steht hier in *ἐτώσιος* im Sinne des Erfolglosen, also des Unnützen, dieser Begriff dem *καλόν* gegenüber, korrespondiert also mit ihm. Auch hier schimmert, wenn auch negiert, der Begriff des *εἰκός* durch. Als Antwort auf die Frage, die allgemeiner als in II, v. 869 formuliert ist, erfolgt die Feststellung mehr in gnomischer Prägung, v. 881, *οἳ μὲν γάρ ποθι τοῦτον, ὃν ἔλλαχον, οἶτον ὄλοντο.* Die Begründung ist hier stärker als in II, v. 873, durch *γὰρ* formuliert. Die Einleitung schließt mit diesem gnomischen Gedanken. Der in v. 870/72 schon enthaltene Rat ist hier v. 883 zum Rat selbst geworden, gehört also nicht mehr wie in v. 872 zur Einleitung.

Eine Reihe von Reden enthält im Einleitungs- oder Ausleitungsvers eine Bestimmung, die auf die Situation hinweist, ob die Rede schnell oder spät erfolgt. Man muß diese kleinen den Typus unterstützenden Elemente, da sie bei 11 von 28 Ratreden auftreten, als ein Charakteristikum werten, das den Einleitungs- oder Ausleitungsversen dieses Typus besonders zu eigen ist.

1. Bei Hervorhebung, daß die Rede „sofort" erfolgt: mit Ausnahme von IV, v. 1370, wo *αἶψα*, I, v. 700, wo *ἀτὰρ αὖθις*, und II, v. 869, wo *ἐπεσσύμενος* die Dringlichkeit charakterisieren, steht (in der Rede selbst [v. 876] wird dann durch *ἀλλ' ὦκα* diese Dringlichkeit noch mehr unterstrichen) regelmäßig *αὐτίκα* bei: I, v. 657 ff., II, v. 880 ff., II, v. 1277 ff., III, v. 257 ff., III, v. 523 ff.
2. Bei Hervorhebung, daß die Rede „spät" erfolgt. Also in einer Situation, die schwierig ist und wo ein Rat nicht leicht zu fassen ist. Stichwort: *ὀψέ* bei II, v. 686 ff., III, v. 506 ff., III, v. 1026 ff., III, v. 1143 ff.

Gleichwohl ist aber zu beachten, daß *ὀψέ* und *αὐτίκα* auch sehr oft bei der Einleitung zu Reden anderer Typen vorkommen. Beide engeren Temporalbestimmungen sind also keineswegs an diesen einen Typus gebunden.
Die dauernd angewandte Technik einer schon sehr sublim und raffiniert ausgebildeten Variation liebt es, sehr oft und sehr gern Vertauschungen von Bestandteilen, die einem Typus zugerechnet werden müssen, vorzunehmen und solche integrierenden Bestandteile in einen anderen Typus mit einfließen zu lassen.
Ein weiteres den Typus bezeichnendes Verbum im Einleitungsvers bildet *ἀγορεύειν*. Es tritt nicht einheitlich in allen Reden auf, sondern nur bei folgenden: I, v. 657 ff., II, v. 880 ff., III, v. 84 ff., IV, v. 257 ff., IV, v. 1654 ff. II, v. 686 ff., endet in der Form eines ganz kurzen Gebetes mit der Anrufung des Gottes v. 695: *ἀλλ' ἴληθι, ἄναξ, ἴληθι φαανθείς.* Die Wiederholung und Häufung des *α*-Lautes unterstreicht den hymnischen Schluß der Rede. II, v. 1047 ff. Das Beachtliche besteht in dieser Rede in der doppelten Ratankündigung v. 1049/50 und 1058/59.

III, v. 318 ff. Das Reizvolle an dieser Rede ist, daß auf Grund der vorangegangenen Rede die Formulierung eines Rates erwartet wird, daß Athene aber ihre *ἀπορία* bekennt und die Ratrede eine Ablehnung des Rates wird.
III, v. 475 ff. *οἴομαι* in v. 479 und *ἴσκεν εὐφρονέων* im Ausleitungsvers sowie der gehaltlich zum Ausdruck gelangende Ermutigungsversuch zeigen eine gewisse Verwandtschaft zum Typus „Ermutigung und Ermunterung", besonders dort zu Gruppe II.

III, v. 523 ff., enthält in v. 528 und ff. eine Berichteinlage, die korrespondiert mit dem Bericht an Jason (III, v. 478 ff.) und eine Erweiterung der Charakterisierung Medeas bringt. v. 534/36 Bericht über die Mutter, bezugnehmend auf die Beratung mit Jason auf dem Weg zum Schiff.
III, v. 940 ff. cf. „Weissagung und Deutung". *περιφραδέως* im Ausleitungsvers unterstreicht wie *εὐφρονέων* den Charakter der Rede, die ermutigend wirken soll.

IV, v. 257 ff., enthält in v. 261/93 einen geographischen Exkurs. cf. „Berichtrede". Geschickt wird er als Teil des Rates dem Ziel der Rede untergeordnet. *λιλαιομένοισιν* v. 256 ebenso wie III, v. 523, *ἐελδομένοισιν*, wo auf die Situation hingewiesen wird: man erwartet einen Rat.

IV, v. 580 ff. Als Wichtigstes ist festzustellen, daß die Rede rein formal sich durch ihre indirekte Form abhebt. Das kennzeichnende Element der „Ratrede", der adhortative Charakter wird hier durch *ἤνωγε* geliefert.

IV, v. 1370 ff. cf. III, v. 933 ff., d. h. in 1370/74 Deutung einer Weissagung. Im zweiten Teil der Rede wird daraus Folgerung und damit Rat gezogen.
IV, v. 1573 ff. *ἴσκεν ἐνφρονέων* im Ausleitungsvers 1586 wie in Rede III, v. 475 ff., d. h. „Ermutigungstypus". Der geographische Bericht dient zur Vorbereitung für den Rat, der konstruktionsgemäß die typischen Formenmerkmale der Ratrede aufweist, cf. auch „Berichtrede".
v. 1565 *ἀνειρομένοισιν*, dazu cf. Bemerkungen zu IV, v. 257: „*λιλαιομένοισιν*".
IV, v. 1654 ff. cf. III, v. 475 ff. Bemerkungen über *οἴομαι*: „Ermutigungsrede", Gruppe B.

Als Prototyp einer Ratrede könnte man bezeichnen:
IV, v. 411 ff., Medea zu Jason. Ebenso IV, v. 495 ff., Peleus zu den Argonauten.

Ratrede.

Ebenfalls zu diesem Typus gehören drei Reden, die an sich aber so kurz sind, daß eine gesonderte Behandlung nicht lohnt.

1. I, v. 700/01, Hypsipyle zur Frauenversammlung.
   Einleitungsvers 698/99:
   ἀτὰρ μετὰ τήνγε παρασχεδὸν αὖθις ἀνῶρτο
   Ὑψιπύλη, καὶ τοῖον ὑποβλήδην ἔπος ηὔδα.
   Ausleitungsvers 702:
   ἦ ῥα, . . .

Aufbau:

Die kurze Äußerung faßt korrespondierend zu Vers 697 (*εὖαδε γάρ σφιν μῦθος*) durch die Königin das Ergebnis der *ἀγορή* zusammen und fügt den Beschluß dahinlautend an, daß ein Bote zum Schiff gesandt werden soll. Der Inhalt wird konditional ausgedrückt. Im Bedingungssatz ist das typusbestimmende Element: *ἐφανδάνει ἥδε μενοινή* enthalten. Im bedingten Satz ist der Inhalt des Beschlusses optativisch ausgedrückt. Der Einleitungsvers drückt aus, wie Hypsipyle sofort aus dem Beifall auf den Rat der Polyxo den Schluß zieht. Er hat also mehr szenische Bedeutung, als daß er für die kurze Äußerung etwas ausgibt.

2. II, v. 1277/80, Ankaios zu den Argonauten.
Einleitungsvers 1276:
αὐτίκα δ' Ἀγκαῖος τοῖον μέτα μῦθον ἔειπεν.
Ausleitungsvers 1281/82:
ὣς ἔφατ'· Ἄργου δ' αὖτε παρηγορίησιν Ἰήσων
ὑψόθι νῆ' ἐκέλευσεν . . .

Aufbau:

v. 1277 gibt an, daß Kolchis erreicht ist. Sofort wird damit der Zeitpunkt als gegeben für die entscheidende Beratung angedeutet: v. 1278, *ὥρη δ' ἡμιν ἐνὶ σφίσι μητιάασθαι.* Der Inhalt wird durch *εἴτε-εἴτε*-Konstruktion geschieden in die beiden Möglichkeiten, die zu wählen sind: 1. Gewalt, 2. ein anderes Mittel, was Hilfe verspricht. Die Rede enthält also durch *μητιάασθαι* und die *εἴτε-εἴτε*-Konstruktion die typischen Elemente rein formal.

3. III, v. 1143/45, Jason zu Medea.
Einleitungsvers 1140 ff.

Ähnlich wie die Einleitung zur Heraklesrede auf Lemnos ist hier nicht der unmittelbare Einleitungsvers hinzuzuziehen. Die Rede erwächst mit einer gewissen Umständlichkeit aus der Situation. Das zögernde und das schwere Losreißen der Beiden voneinander wird in der Einleitung nachgezeichnet. Alle Zeichen drängen zum Aufbruch: v. 1137/38 die bereits unruhig werdenden Dienerinnen, v. 1138/39, es dunkelt bereits, und Medea muß zur Mutter heimkehren. Mit *ὥρη* ist das Stichwort für die Rede enthalten. v. 1140/41 enthält die Schilderung, wie Medea alles um sich her vergessen hat. v. 1142 enthält dann den Übergang zur Rede selbst. Medea würde nicht an Abbruch der Zusammenkunft gedacht haben, wenn nicht Jasons Vorsicht sie gemahnt hätte:

εἰ μὴ ἄρ' Αἰσονίδης πεφυλαγμένος ὀψέ περ ἠΰδα.
Ausleitungsvers 1146/47:
ὣς τώγ' ἀλλήλων ἀγανοῖς ἐπὶ τόσσον ἔπεσσιν
πείρηθεν.

Aufbau:

ὥρη ἀποβλώσκειν korrespondiert mit v. 1138/39, gibt den Ansatz zum Rat. Es folgt die Begründung, korrespondierend mit der im v. 1138/39 geschilderten Situation und enthält die Warnung 1144/45. Den Abschluß bildet der Wunsch, die Zusammenkunft am selben Ort zu wiederholen (*ἐνθάδε*): also das adhortative Element.

Berichtreden.

					Gruppe:
I	1257—1260	4	Verse	Polyphemos zu Herakles	I
II	468— 489	22	„	Phineus zu den Argonauten	II
II	774— 810	37	„	Lykos zu den Argonauten	II
II	1141—1156	17	„	Argos zu Jason	IV
II	1160—1167	8	„	Jason zu Argos	IV
II	1200—1215	16	„	Argos zu den Argonauten	IV
III	56— 75	20	„	Hera zu Kypris	II
III	91— 99	9	„	Kypris zu Hera und Athene	II
III	320— 366	47	„	Argos zu Aietes	I
III	401— 421	21	„	Aietes zu Jason	III
III	492— 501	10	„	Jason zu den Argonauten	III
III	1079—1101	23	„	Jason zu Medea	IV
IV	257— 293	37	„	Argos zu den Argonauten	IV
IV	783— 832	50	„	Hera zu Thetis	II
IV	1347—1362	16	„	Jason zu den Argonauten	I
IV	1432—1449	18	„	Aigle zu den Argonauten	II
IV	1573—1585	13	„	Triton zu den Argonauten	IV

Unter diesen Typus von Reden sollen solche Reden vereinigt werden, die entweder in ihrem Gesamtumfang oder als Teil in ihm einen Bericht enthalten, also das in sich aufnehmen, was eigentlich der epischen Handlung in der Erzählung vorbehalten ist. Diese Gattung von Reden umfaßt 17 Reden und bildet nach den Ratreden die zweitstärkste Gruppe. Folgende Unterscheidungen sind festzustellen:

Gruppe I.

Ein Bericht, der einen vorangegangenen Handlungsablauf wiedergibt. Dazu gehören folgende Reden:

I, v. 1257 ff., III, v. 320 ff., IV, v. 1345 ff.

III, v. 320 ff. cf. „Ermutigungsrede". Durch die Anspielung auf die Absichten, die Jason hinsichtlich des Vlieses und der Entschädigung als Dank hat, repetiert der Bericht nicht allein die vorangegangene Handlung, sondern weist auch auf zukünftiges Geschehen hin. Alle Berichtstücke

dienen dazu, die einzelnen Fragepunkte der vorangegangenen Aietes-Rede zu berücksichtigen.

Gruppe II.

Ein Bericht, der einen vorangegangenen und außerhalb der Handlung stehenden Handlungsablauf einbezieht.
Dazu gehören folgende Reden:
II, v. 468 ff., II, v. 774 ff., III, v. 56 ff., III, v. 91 ff., IV, v. 783 ff., IV, v. 1432 ff.
II, v. 774 ff. Doppelteilige Form:

1. v. 774—795, Bericht.
2. v. 796—810, Dank.

Der zweite Teil wird durch verschiedene Abstufungen des Dankes gesteigert und hebt sich von dem ruhigen Berichtstil des ersten Teiles durch eine gewisse pathetische Ausdrucksform ab.
III, v. 91 ff. Der Höhepunkt des Berichtes wird durch die eingelagerte referierte Drohrede des Eros gebildet, cf. „eingelagerte Rede".
IV, v. 783 ff. Mehrere Teile mit verschiedenen Inhalten. Teil 1, v. 784—790, und besonders Teil 2, v. 790—809: Der Bericht, wobei in Teil 1 auf das bevorstehende Abenteuer motivisch hingewiesen wird. Teil 2 behandelt Vorgänge außerhalb des Epos, um Thetis durch Erinnerung zur Dankbarkeit zu verpflichten. Teil 3, v. 810—832, gibt Anweisungen in gemilderter Befehlsform und ist seinem Gehalt nach Typus der „Auftragsrede". Der thematische Wechsel wird durch die beiden Einleitungsformeln mit der besonderen Betonung desselben Verbums unterstrichen.
III, v. 56 ff. Wie die Zusage der Aphrodite zeigt, liegt in der Rede eine „Bitte" beschlossen. IV, v. 783 ff. Die Rede hat zum Ziel, wie es auch die „Zusage" der Thetis zeigt, diese zur Mithilfe zu bewegen. Es liegt also ebenfalls in der Rede eine „Bitte" beschlossen.
IV, v. 1432 ff. cf. Typus „Ermunterung".

Gruppe III.

Ein Bericht, der sich auf eine zukünftige Handlung bezieht.
Dazu gehören folgende Reden:
III, v. 11 ff., III, v. 492 ff., v. 495/500, Bericht der Unterredung, inhaltliche Wiederholung der Rede des Aietes, cf. „Eingelagerte Rede".

Gruppe IV.

Ein Bericht, der informatorischen Charakter trägt.
Dazu gehören folgende Reden:
II, v. 1141 ff., II, v. 1160 ff., II, v. 1200 ff., III, v. 1079 ff., IV, v. 257 ff., IV, v. 1573 ff.
IV, v. 257 ff. cf. „Ratrede". Ebenso IV, v. 1573 ff.

Zusammenfassung.

Besondere Merkmale für den Typus fehlen in den Einleitungs- und Ausleitungsversen.

Der Bericht, der sich stets klar abhebt, wenn er von Einleitungen oder Ausleitungen, die besondere Beziehung zur Situation zeigen, umrahmt wird, wird gern durch *γάρ* eingeleitet. Nur III, v. 1079 ff., und IV, v. 783 ff., wird dem Bericht eine besondere Ankündigungsformel vorangestellt.

Die Berichte werden nach Möglichkeit so in die Reden eingelagert, daß sie nicht als fremde Einschiebsel wirken, sondern in ihrer Eingliederung aus den Situationserfordernissen motiviert erscheinen. Die Berichte sind also keine unmotiviert den Rahmen der Redeaktion sprengenden Erweiterungen. Sie belasten diese nie über ihren szenischen Zweck hinaus und verwischen nie ihren bestimmten Charakter im Sinne einer Einbeziehung in den epischen Erzählungsstil.

IV, v. 257 ff., und IV, v. 1573 ff., z. B. zeigen, wie Ap. den nackten geographischen Exkurs so mit der aus der Situation entwickelten Notwendigkeit verknüpft, daß selbst dort, wo über 30 Verse reine geographische Schilderung und Aufzählung erfolgt, der Charakter des unnötig Abschweifenden getilgt wird. Der Bericht wird nie um seiner selbst willen eingeführt, sondern nur im Dienst der Handlung erfüllt er jeweils seine besondere Aufgabe, auf Kommendes vorzubereiten oder eine vergangene Handlungsstufe noch einmal zur Orientierung der an der Szene gerade beteiligten Personen zu wiederholen, wobei auf den Leser, der alles schon weiß, Rücksicht genommen wird.

Solche Elemente, die außerhalb des vergangenen Geschehens liegen, wie in den Reden der Gruppe II, haben ebenfalls eine bestimmte Aufgabe: II, v. 774 ff., und IV, v. 1432 ff., sollen die Heraklessage abrundend einbeziehen. Wie die Weissagung des Glaukos in Buch I, geschieht dieser Ausblick auf diesen Mythos, um den mythischen Horizont um die Argonautensage herum zu erweitern.

Das Exkurselement, das oft plump und mechanisch wirkt, hat also Ap. mit Glück in seiner Wirkung geschwächt oder vielmehr zum integrierenden Bestandteil im Erzählungsablauf erhoben und untergeordnet.

Fragen.

II	411— 418	8	Verse	Jason zu Phineus
II	1136—1139	4	„	Jason zu Argos
III	11— 16	6	„	Hera zu Athene
III	52— 54	3	„	Kypris zu Hera und Athene
III	304— 316	13	„	Aietes zu Argos
III	1069—1076	8	„	Medea zu Jason
IV	1564—1570	7	„	Euphemos zu Triton

Zwei Gruppen von Reden lassen sich unterscheiden:

1. Fragen, die derjenige stellt, zu dem jemand kommt, und zwar unerwartet:
   a) als Besuch (III, v. 52 ff.),
   b) durch vorzeitige Rückkehr und Besuch (III, v. 304 ff.).
2. Fragen, die derjenige stellt, der
   a) jemanden besucht (III, v. 1069 ff.),
   b) unterwegs begegnet (II, v. 411 ff., II, v. 1136 ff., IV, v. 1564 ff.),
   c) jemanden zu einem Plan heranzieht (III, v. 11 ff.).

III, v. 304 ff. Die Fragenrede zur Einleitung der Gesprächspartie ist psychologisch sehr wirksam aufgebaut. Alle notwendigen Fragen, die Klärung verlangen, werden aus der mißtrauischen Neugier des überraschten Königs über die unerwartete Rückkehr seiner Enkel sowie der ihm verdächtigen Ankunft der Fremden entwickelt. Die homerische Selbstunterbrechungsfrage v. 314, *ἀλλὰ τί μύθων ἦδος;* ist zu beachten. cf. die Antwort des Königs: „Berichtrede."
III, v. 1069 ff. cf. die Antwort Jasons, III, v. 1079 ff., „Berichtrede".
IV, v. 1564 ff. cf. die Antwort Tritons, III, v. 1573 ff., „Berichtrede".
Wenn es auch möglich ist, die Reden auf Grund des Anlasses und hinsichtlich der fragenstellenden Personen zu gruppieren, d. h., ob die Frage ausgeht von jemandem, der irgendeine Person trifft, die ihm Erkundigung zu versprechen scheint, oder ob jemand fragt, der einen Besuch erhält, so ist dennoch eine einheitliche Struktur in den Reden, in der Anordnung der Fragen etwa mit stereotyper Wiederholung oder annähernder Variation, nicht zu finden. Vier Reden verwenden in der sogenannten Aufforderungs- oder Einleitungsformel dasselbe Verbum (III, v. 304 ff., *εἶπατ' ἀριφραδέως;* III, v. 1069 ff., *εἰπὲ δέ μοι πρόφρων τόδε — εἰπὲ δέ*, II, v. 1136 ff., *ἀλλ' ἄγε μοι κατάλεξον*, IV, v. 1564 ff., *νημερτὲς ἀνειρομένοισιν*). Eine Variante bringen II, v .411 ff.,

ἀσπαστῶς κε παρὰ σέο καὶ τὸ δαείην,

und III, v. 11 ff.,

αὐτὴ νῦν προτέρη, θύγατερ Διός, ἄρχεο βουλῆς.

Auffällig ist, wie durch adverbialen Zusatz die Dringlichkeit in den Einleitungsformeln betont wird:

II,	v. 415	*ἀσπαστῶς*
III,	v. 315	*ἀριφραδέως*
IV,	v. 1565	*νημερτές*

Eine Variation bringen:

II,	v. 1137	*...; ἀλλ' ἄγε μοι*
III,	v. 11	*προτέρη*
III,	v. 1071	*πρόφρων*

Ein Hinweis auf den Typus geschieht im Einleitungsvers III, 302, *ἐρέεινε*, II, v. 1134, *ἐρέεινε*, im Ausleitungsvers zu III, v. 304 ff., *ἐξερέοντα*, in der Rede

selbst IV, v. 1564 ff., *ἀνειρομένοισιν*, nachträgliche Unterstreichung des Typus in Antwortrede: zu II, v. 411, durch v. 425, *καὶ δέ με μηκέτι — ἐξερέεσθε*, zu III ,v. 11, durch v. 18/19, *καὶ δ' αὐτὴν ἐμὲ τοῖα — ἀπηλεγέως ἐξείρεαι.*
4 von 7 Reden erhalten also eine Typusbezeichnung. III, v. 304 ff., und III, v. 1069 ff., sind psychologisch für die Person und das Interesse der Person durch Fragenstellung und Anordnung der Fragen aufschlußreich.

Zusage.

I	836— 841	6	Verse	Jason zu Hypsipyle
II	22— 24	3	„	Polydeukes zu Amykos
II	244— 253	10	„	Zetes zu Phineus
III	32— 35	4	„	Athene zu Hera
III	79— 82	4	„	Aphrodite zu Hera
III	427— 431	5	„	Jason zu Aietes
III	727— 739	12	„	Medea zu Chalkiope
IV	834— 841	8	„	Thetis zu Hera
IV	1098—1109	12	„	Alkinoos zu Arete
IV	1554—1561	8	„	Triton zu den Argonauten

Zwei Gruppen lassen sich unterscheiden auf Grund der vorliegenden Situation:

1. Zusage bei einer ausgesprochenen Bitte.
2. Zusage bei einer Herausforderung zu einem Kampf.

Zu Gruppe 1 gehören folgende Reden:
I, v. 836 ff., II, v. 244 ff., III, v. 32 ff., III, v. 79 ff., III, v. 727 ff., IV, v. 834 ff., IV, v. 1098 ff.
Zu Gruppe 2 gehören folgende Reden:
II, v. 22 ff., III, v. 427 ff.
In Gruppe 1 lassen sich Nuancen feststellen:
a) Zusage auf Bitte um Besuch (I, v. 836 ff.).
b) Zusage auf Fürsprache (III, v. 79 ff., IV, v. 1098 ff.).
c) Zusage auf Bitte und Beihilfe (II, v. 244 ff., III, v. 727 ff., IV, v. 834 ff.).
d) Zusage zu einem Plan (III, v. 32 ff.).

Gruppe 1.

a) I, v. 836 ff. Vorangegangen ist „Der Lügenbericht" der Hypsipyle (v. 793 ff.).
b) III, v. 79 ff. cf. „Berichtrede" der Hera (v. 56 ff.).
IV, v. 1098 ff. cf. „Bittrede" der Arete (v. 1073 ff.).
c) II, v. 244 ff. cf. „Weissagung" des Phineus (v. 209 ff.).
III, v. 727 ff. cf. „Bittrede" der Chalkiope (v. 719 ff.).
IV, v. 834 ff. cf. „Berichtrede" der Hera (v. 783 ff.).
d) III, v. 32 ff. cf. „Ratrede" der Hera (v. 25 ff.).

Gruppe 2.

II, v. 22 ff. cf. „Drohrede" des Amykos (v. 11 ff.).
III, v. 427 ff. cf. „Berichtrede" des Aietes (v. 401 ff.).
Die Einleitung dieser Rede ist stilistisch und psychologisch sehr interessant und eindringlich. Alliterationen und Lautmalerei betonen das Pathos. Jason ist durch die Schwere der Bedingungen sehr bestürzt: *ἀμηχανέων κακότητι.* Er schwankt lange in seiner Entscheidung, ehe er antwortet (engerer Einleitungsvers 426):

ὀψὲ δ' ἀμειβόμενος προσελέξατο κερδαλέοισιν.

Der Ausleitungsvers 432 unterstreicht das Pathos:

ὣς φάτ' ἀμηχανίῃ βεβολημένος.

IV, v. 1554 ff., nimmt eine Ausnahmestellung ein. Diese Rede enthält eine „Zusage" ohne Aufforderung. Die Selbstbekanntmachung weist zum Typus Berichtrede hin.

Die ganze Gruppe stellt eine Art „Verlegenheitsgruppe" dar im Rahmen der Untersuchung. Nicht alle Reden lassen sich eben aus dem Zusammenhang eines Gespräches gerissen unterbringen, ohne daß die Schaffung eines solchen Typus wie „Zusage" etwas gewaltsam anmutet.

Der Einleitungsvers:

Stärkere Variation. Zu III, v. 79 ff., III, v. 427 ff., III, v. 727 ff., starke Erweiterung, um die psychische Situation zu grundieren. Ein auf den Typus direkt hinweisender verbaler oder appositioneller Ausdruck fehlt.
Der Ausleitungsvers:

Mit Ausnahme von II, v. 23 ff., und III, v. 427 ff., wo eine nuancierende psychische Erweiterung hinzutritt, bleibt er farblos und geht sofort nach *ἦ* oder *ὣς φάτ'* (*ἔφαθ'*) in die Handlung über.

Die Rede: Mit Ausnahme von II, v. 22 ff., und IV, v. 834 ff., wo diese durch *ὅτις εὔχεαι εἶναι* umschrieben wird, ist die Anrede stets anzutreffen. Mit Ausnahme von II, v. 244 ff., wo *ἄ δείλ'* steht, immer der Name der angeredeten Person. Die Zusage wird zumeist in konditionaler Form ausgedrückt. Als Prototyp hat die Rede der Medea an Chalkiope zu gelten, die auf die einfache Zusage noch die in emphatischer Verstärkung erfolgende konditionale Erklärung gehäuft zeigt. Eigentümlich ist einigen Reden, daß der Sprecher an die Zusage gewisse Rückversicherungen knüpft, so z. B. die Zetesrede an Phineus. Drei Reden unterstreichen die Bereitwilligkeit durch Zusätze: I, v. 836, *θυμηδέος*, II, v. 24, *ἑκών*, und II, v. 252, *μάλα περ λελιημένοι.*

Fünf Reden stehen als Abschlußrede einer Gesprächspartie: I, v. 836 ff., III, v. 32 ff., III, v. 727 ff., IV, v. 834 ff., IV, v. 1098 ff.

Auftrag und Botenbericht.

I	351— 362	12	Verse	Jason zu den Gefährten
I	703— 707	5	„	Hypsipyle zu Iphinoe
I	712— 716	5	„	Iphinoe zu den Argonauten
I	900— 909	10	„	Jason zu Hypsipyle
III	129— 144	16	„	Kypris zu Eros
III	485— 488	4	„	Jason zu Argos
III	568— 571	4	„	Jason zu den Gefährten
IV	757— 769	13	„	Hera zu Iris
IV	1115—1120	7	„	Arete zum Herold

I, v. 900 ff. Die Rede zeichnet sich durch starkes Ethos aus. Die Notwendigkeit des Abschiedes und Hinwendung zur Aufgabe stempeln den Verzicht auf die Liebe zum Opfer. Hart erscheint Jasons Wunsch, daß Hypsipyle, falls er auf seiner Fahrt umkommt, das Unterpfand ihrer Liebe seinen Eltern zum Trost senden soll. Nachdem sie ihn verloren hat, soll sie also ein zweites Opfer bringen. Stilistisch ist zu beachten, daß immer wieder kleine Alliterationen über die ganze Rede hin verteilt sind und ebenfalls durchweg mit Vokalen und Diphtongen klangmalerisch der Ton der Rede beeinflußt wird.

III, v. 129 ff. Die Rede arbeitet mit sehr feiner psychologischer Einstellung gegenüber dem Verlangen des Kindes. Der Auftrag wird erst dann genannt, als psychologisch die Basis gelegt ist, um mit Nachdruck auf dem Auftrag zu beharren und von der Ausführung desselben die Aushändigung des Spielzeuges abhängig zu machen.

III, v. 485 ff. Interessant ist, daß in dieser Rede der Auftrag schon in sehr definitiver Form erfolgt, während dann noch einmal in der folgenden Szene der ganze Fall der Versammlung vorgetragen wird, nachdem vorher eben schon alles endgültig zwischen Jason und Argos geregelt worden ist. Wenn man die beiden Argosreden, in denen er von Medea spricht, miteinander vergleicht, so ist in jeder einzelnen die nähere Charakterisierung um ein paar weitere Züge variiert, so daß hier die Vorschlagsszene mit Jason deutlich aus einem technischen Grunde heraus komponiert ist. Die Rückbeziehung in der zweiten Argosrede dann unterstreicht, daß Argos schon Jason von Medea erzählt hat, verschweigt aber, daß Jason schon über das Versammlungsrecht hinweg entschieden hat, und läßt keinen Zweifel, daß Jason trotz Bedenken in dieser Situation, die bedrohlich genug nach der Audienz aussieht, jedes Mittel anzunehmen gewillt ist.

III, v. 568 ff. Stilistisch zeichnet sich die Rede durch Knappheit aus. Sie hat ihr Gegenstück in der Auftragsrede der Hypsipyle an Iphinoe, nur daß hier Hypsipyle ihren Befehlen stärkeren Nachdruck verleiht, da Iphinoe rangmäßig eine untergeordnete Rolle innehat. Die Begründung für den Befehl an die Gefährten, die nicht nur Jason charakterisieren soll, kon-

trastiert gleichzeitig zu den wüsten Beschimpfungen des Aietes, der die Argonauten als Räuber bezeichnete. Jasons Maßnahme geschieht also auch deshalb, um jeden weiteren Argwohn zu beseitigen.

IV, v. 1115 ff. cf. „Indirekte Rede".

In nur zwei Fällen kann der Einleitungsvers herangezogen werden, um für den Typus, der nicht gleichmäßig Aufbauelemente in für alle Reden verbindlicher Weise verwendet, einen Hinweis sichtbar werden zu lassen: erstens zu III, v. 568 ff., und zweitens zu IV, v. 1115 ff. Hier ist das Stichwort *ἐποτρύνω*. Das Verbum ist stets ein Verbum dicendi, auch in diesen beiden, etwas ergiebigeren Einleitungsversen, deren Stichwort dann als partizipiale Apposition auftritt.

Vier Gruppen lassen sich unter den neun Reden des Typus „Auftrag" unterscheiden:

I. Direkter Auftrag,
   1. I, v. 351 ff., 2. I, v. 900 ff., 3. III, v. 129 ff.
II. Indirekter Auftrag (d. h. Übertragung des Auftrags an einen Boten),
   1. I, v. 703 ff., 2. III, v. 485 ff., 3. IV, v. 757 ff., 4. IV, v. 1115 ff.
III. Botenbericht,
   I, v. 712 ff.
IV. Direkter Auftrag und indirekter Auftrag,
   III, v. 568 ff.

Mit Ausnahme von I, v. 351 ff., geschieht die Auftragserteilung imperativisch. Wechselnd in III, v. 568, wo am Schluß der Rede ebenfalls der Conjunctivus adhortativus angewandt wird.

Gruppe II bildet den Auftragstypus am klarsten.

Gruppe IV steht auf der Grenze, weil der Auftrag hier, soweit er den Boten Argos betrifft, scharf imperativisch zum Ausdruck gelangt und, soweit er direkt als Auftrag an die Gefährten gilt, wie in der Rede I, v. 351 ff., durch den Conjunktivus adhortativus.

Sehr auffällig ist, daß Lautmalerei und Alliteration häufig sind.

Der Ausleitungsvers bleibt farblos. Nach Abschluß der Rede erfolgt aber oft zugleich die Schilderung von der Ausführung des Auftrages: so nach den Reden I, v. 351 ff., I, v. 703 ff., I, v. 712 ff., III, v. 568 ff., IV, v. 757 ff.

Ansprache.

I	332—340	9 Verse	Jason zu den Argonauten
IV	190—205	16 „	Jason zu den Argonauten

In beiden Ansprachen wird den Freunden die Lage mitgeteilt. Der Aufbau beider Reden ähnelt einander. Der erste Teil bei beiden gilt der Rechen-

schaftsablage, daß sowohl alles für die Reise als auch die Aufgabe selbst in Ordnung gebracht ist. Der zweite Teil bei beiden Reden gilt der Regelung situationsbedingter Aufgaben: hier Führerwahl, dort Sicherheitsmaßnahmen.
Die Struktur mit ihrer doppelteiligen Form zeigt bei beiden Reden den Einschnitt ungefähr in der Mitte liegend.
In beiden Reden steht der Einleitungsvers zu jedem Teil in gedankliche oder klanglicher Korresponsion.
So in I, v. 332 ff., klanglich und als Wortspiel v. 332 *ἄλλα μὲν ὅσσα* ... – v. 336 *ἀλλά, φίλοι*, — ..., gedanklich dann durch Begründung gleichsam noch eine besonders nachdrückliche Verklammerung herstellend in IV v. 190 ff. (v. 190 und v. 197/98).
Das Pathos der Ansprache in IV, v. 190 ff., überwiegt vor dem der Ansprache in I, v. 332 ff. Doch ist das aus der Situation heraus erklärlich. Der Typus ähnelt stark dem der „Ratrede", besonders die Rede I, v. 332 ff.

Versuchung.

II	622—637	16 Verse	Jason zu den Argonauten
III	688—692	5 „	Medea zu Chalkiope

II, v. 622 ff.

Die Rede betont die vermehrte Sorge um die Zukunft der anvertrauten Gefährten infolge der allenthalben auftretenden Gefahr vor der Sorge der einzelnen ihm unterstellten Helden. Entscheidend ist, daß Jason nicht etwa wie Agamemnon zur Flucht aufruft. Er stellt lediglich dar, wie er dauernd entweder während der Fahrt oder beim Landen in Sorge gehalten wird vor Zwischenfällen.
Nicht die Sorge um sein eigenes Leben oder um etwas Geringes bekümmert ihn, auch nicht, daß er das Ziel nicht erreichen könnte — daran erinnert er nicht, weil er an die Erreichung dieses Zieles glaubt (cf. seine Zuversicht in der Trostrede an Alkimede) —: daß ihm nicht gelingen könnte, die Freunde unversehrt in die Heimat zurückzubringen: Das ist es, was ihn fürchten läßt.
cf. hierzu auch I. Teil, S. 36/7.
Beiden Reden ist es gemeinsam, daß der Sprecher bzw. die Sprecherin die Angeredeten bzw. die Angeredete zu einem Geständnis verleiten will, aus dem der Sprecher oder die Sprecherin für ihr weiteres Handeln entscheidende Schlüsse ziehen kann. Die erste Rede will nur die Stimmung erkunden, während die zweite Rede die Stimmung der angeredeten Person kennt, nun aber damit operieren will, um diese Person zu einer Bitte zu verleiten, die den Absichten der Sprecherin selbst entspricht. Beide Reden zeichnen sich durch starken Pathosgehalt aus. Die Sorge und Furcht der

sprechenden Person wird beide Male sehr übertrieben. Beide Male gilt diese Furcht und Sorge anderen Personen. Die Furcht wird beide Male abgeleitet von der feindseligen Haltung anderer Personen. In der einen Rede wird auf die Sorge hingewiesen, die täglich und nächtlich den Sprecher wachhält und innerlich bewegt, in der anderen Rede wird ein Traum simuliert, der die Sprecherin vor drohender Gefahr benachrichtigt haben soll.

Stilistisch wird das Pathos durch besonders pathosbetonende Worte bestimmt. Alliterationen und Lautmalerei werden stark verwendet. Der Einleitungsvers zu III, v. 688 ff., wird zu einer psychischen Ausmalung erweitert, wie aus dem Schwanken Medeas die Eingebung erwächst, durch einen *δόλος* die Schwester unauffällig so zu lenken, daß ihre eigene Absicht verschleiert wird. Der Einleitungsvers zu II, v. 622, verrät nichts. Dagegen unterstreichen in beiden Reden die Ausleitungsverse, wie die Ausführungen gemeint waren und wozu sie benutzt werden, so besonders nach der Rede III, v. 688 ff.

Ermutigung und Ermunterung.

I	295— 305	11	Verse	Jason zu Alkimede	Trostzuspruch
I	793— 833	31	„	Hypsipyle zu Jason	Lügenbericht
I	1337—1343	7	„	Jason zu Telamon	Trostzuspruch
II	438— 442	5	„	Jason zu Phineus	Trostzuspruch
II	611— 618	8	„	Tiphys zu Jason	Ermutigung
II	641— 647	7	„	Jason zu den Argonauten	Ermutigung
II	1179—1195	17	„	Jason zu des Phrixos Söhnen	Ermutigung
II	1219—1225	7	„	Teleus zu Argos	Ermutigung
III	108— 110	3	„	Hera zu Kypris	Ermunterung
III	320— 366	47	„	Argos zu Aietes	Ermunterung
III	386— 395	10	„	Jason zu Aietes	Beschwichtigung
III	1120—1130	11	„	Jason zu Medea	Trostzuspruch
IV	395— 409	15	„	Jason zu Medea	Beschwichtigung
IV	1318—1329	12	„	Libysche Göttinnen zu Jason	Trostzuspruch
IV	1432—1449	18	„	Aigle zu den Argonauten	Trostzuspruch
IV	1741—1745	5	„	*γυνή* im Traum zu Euphemos	Ermunterung

Allen diesen Reden ist gemeinsam, daß sie Bedenken, Verzagtheit oder Mißtrauen zerstreuen sollen. Daher kommen in ihnen viele Begründungen vor. Bei einer Klageäußerung wird bewiesen, daß auf Grund dieser oder jener Hilfe keine Ursache ist, Befürchtungen zu hegen. Bei einer Zornäußerung wird klargelegt, daß die Befürchtungen mißtrauischer Art, grundlos, sinnlos sind und auf falschen Voraussetzungen beruhen.

Zwei Gruppen lassen sich trennen hinsichtlich des Zieles und der Ursache.

I. Gruppe: Ideelles Ziel.

Trostzuspruch bei Klage und Ermutigung:

	Stichwort im Einleitungsvers	Stichwort in der Rede
I, 295 ff.	*παρηγορέων, μειλίχιος*	*θάρσει*
II, 438 ff.	*περιπολλὸν ἐνφρονέων*	—
II, 611 ff.	—	*τύνη μηκέτι δείδιθι τοῖον*
II, 641 ff.	*ἔνδον ἰάνθη, ἐπιρρήδην*	*ὑμετέρῃ ἀρετῇ ἔνι θάρσος ἀέξω*
II, 1219 ff.	*θαρσαλέος*	*μὴ δ' οὕτως λίην δειδίσσεο θυμῷ*
IV, 1318 ff.	*μειλίχιος*	—
IV, 1432 ff.	*μειλίχιος*	—

Ermutigungselemente:

a) positiv: imperativisch I, v. 295 ff., *τλῆθι φέρειν* und *θάρσει*, negativ: *μή μοι λευγαλέας ἐνιβάλλεο ἀνίας* und *μὴ δ' ὄρνις ἀεικελίη πέλε νηί* (als Schreckmittel oder Warnung, korrespondierend: v. 295 mit v. 304).
II, v. 611 ff., negativ: *τύνη μηκέτι δείδιθι τοῖον.*
II, v. 641 ff., positiv: *ὑμετέρῃ ἀρετῇ ἔνι θάρσος ἀέξω.*
II, v. 1219 ff., negativ: *μὴ δ' οὕτως, ἠθεῖε, λίην δειδίσσεο θυμῷ.*

b) göttliche oder irdische Hilfe wird zur Bekräftigung herangezogen:
I, v. 295 (v. 300 *θάρσει δὲ συνημοσύνῃσιν Ἀθήνης ἠδὲ θεοπροπίῃσιν, ἐπεὶ μάλα δεξιὰ Φοῖβος ἔχρη, ἀτὰρ μετέπειτά γ' ἀριστήων ἐπαρωγῇ.*).
II, v. 438, *ἦ ἄρα δή τις ἔην, Φινεῦ, θεός, ὃς ... καὶ δ' ἡμέας αὖθι πέλασσεν τηλόθεν, ὄφρα τοι νῖες ἀμύνειαν Βορέαο.*
II, v. 611 (v. 612 *Ἀθήνη*, v. 613 *Ἄργος*, v. 616 *θεός* — *Ἥρη*).
II, v. 641 (*ὑμετέρη ἀρετή*, v. 645/47, Weissagung des Phineus).
II, v. 1219 (v. 1220 ff., die eigene *ἀλκή* und Erfahrung im Kriegshandwerk).
IV, v. 1318 (v. 1325 ff. Weissagung).
IV, v. 1432 (Herakles).

c) Das Gewicht der eigenen Meinung wird unterstrichen durch ein Bekräftigungsformelelement. Ausgedrückt durch die Verba *ἔλπεσθαι, οἴεσθαι* und variiert *εἰδέναι* in den Reden:

I, v. 1337 ff.	—	*ἔολπα*
II, v. 438 ff.	*οἴω*	—
II, v. 611 ff.	—	*ἔλπομαι*
II, v. 641 ff.	*οἴομαι*	—
II, v. 1219 ff.		*ἐπιέλπομαι*
VI, v. 1318 ff.	*ἴδμεν — ἴδμεν*	—

Der Einleitungsvers enthält mit Ausnahme von II, v. 611 ff., eine nähere Charakterisierung des Typus. Verb. dic. stets ein Verbum des Sagens, d. h. *προσέειπεν* steht an der Spitze in seinem Vorkommen: I, v. 297 ff.,

I, v. 1337 ff., II, v. 438 ff., III, v. 1120 ff., IV, v. 1318 ff., und in der Präposition ein wenig variiert II, v. 641 ff., durch *μετέειπεν*; anders II, v. 611 ff. (*ἤρχετο*), II, v. 1219 ff. (*ἀμείψατο — φώνησεν*), IV, v. 1432 ff. (*ἔκφατο ἀμειβομένη*), d. h. II, v. 1219 ff., *ἀμείψατο*, und IV, v. 1432 ff., *ἀμειβομένη*, ähneln einander.

Nähere Charakterisierung stets appositionell mit Ausnahme von II, v. 611 (parataktisch), entweder verbal (I, v. 295, II, v. 438) oder attributiv (adverbial II, v. 438, *περιπολλόν*, II, v. 641, *ἐπιρρήδην*, oder adjektivisch I, v. 295, II, v. 1219, IV, v. 1318, IV, v. 1432, mit Ausnahme von II, v. 1219, wo *θαρσαλέος* steht, sonst *μειλίχιος*).

Der Ausleitungsvers bleibt farblos:

I, v. 295 ff. — *ἦ*
I, v. 1337 ff. — *ἦ ῥα*
II, v. 438 ff. — *ὣς ἔφατ'*
II, v. 611 ff. — *ἦ*
II, v. 641 ff. — *ὣς φάτο*
II, v. 1219 ff. — *ὣς ἄρ' ἔφη*
III, v. 1120 ff. — *ὣς φάτο*
VI, v. 1318 ff. — *ὣς ἄρ'ἔφαν*
IV, v. 1432 ff. — *ὣς φάτο*

Prototypen dieser Gruppen sind: I, v. 295 ff., und II, v. 1219 ff.

II. Gruppe: Konkretes Ziel.

Zerstreuung von Bedenken und Mißtrauen.

I, v. 793 ff., Versuch, Jason nach dem Rate Polyxos zu gewinnen.
II, v. 1179 ff., Versuch Jasons, Argos zur Führung der Argo zu gewinnen.
III, v. 320 ff., Versuch des Argos, Aietes zur Herausgabe des Vlieses auf friedliche Weise zu bestimmen.
III, v. 386 ff., verstärkter Versuch durch Jason und Zurückweisung des Mißtrauens durch Aietes.
IV, v. 395 ff., Zurückweisung des Mißtrauens der Medea durch Jason und Versuch, sie zur Beihilfe an der Beseitigung des Apsyrtos zu gewinnen.

Elemente zur Erreichung des Zieles.

I, v. 793 ff.

1. Einladung: *τίη μίμνοντες ἐπὶ χρόνον ἔκτοθι πύργων ἧσθ' αὖτως;*
2. Lügenbericht zur Zerstreuung etwa auftretenden Bedenkens und Mitleiderregung.
3. Preis des Landes.
4. Bekräftigungsformel v. 829: *οἵω*.
5. Verstärkte Bitte, durch Ratformel eingeleitet: *ἀλλ' ἄγε νῦν*, und korrespondierende, durch Negation verstärkte Einladung *μή δ' ἔκτοθι μίμνε πόληος*: Ringkomposition.

II, v. 1179 ff.

1. Hinweis auf Zeus, der allein *θεουδέες* und *δίκαιοι ἄνδρες* schützt: Beispiel Phrixos und seine Söhne: Schmeichelei.
2. Hinweis auf die unüberwindliche Argo, die durch göttliche Hilfe (Athene) und Beihilfe des Argos gebaut wurde.
3. Angebot an Argos, mitzukommen, durch Ratformel eingeleitet: *ἀλλ' ἄγεθ'*.
4. Als Gegenleistung Bitte: *πέλεσθαι πλόου ἡγεμονῆες*, durch Hinweis auf Ehrung des Phrixos verstärkt, korrespondierend mit 1: Ringkomposition.

III, v. 386 ff.

1. Nachdrückliche Rückweisung des Mißtrauens: *σχέο μοι τ. δ. στ.*
2. Hinweis auf göttlichen Befehl: *δαίμων* und Befehl des Königs Pelias v. 381/90.
3. Hilfeversprechen als Gegenleistung.

III, v. 320 ff.

1. Hinweis auf göttliche Hilfe: v. 323 *θεός*, v. 328 *Ζηνὸς νόος* und *αἶσα*, v. 340 *Ἀθήνη*.
2. Hinweise auf persönliche Verwandtschaft Jasons mit Phrixos und göttliche Abstammung der Helden.
3. Hilfeversprechen.

IV, v. 395 ff.

1. Nachdrückliche Rückweisung des Mißtrauens.
2. Hinweise auf die Übermacht der Feinde.
3. Weg der Rettung durch *συνθεσίη* = *δόλος*.

Im Gegensatz zur vorigen Gruppe wird die Rede in dieser Gruppe sehr stark sowohl durch den Einleitungsvers als auch durch den Ausleitungsvers mit typusbestimmendem Zusatz versehen. Eine Ausnahme bildet II, v. 1179, insofern, als hier der Einleitungsvers farblos bleibt.

Μειλίχιος als Stichwort für den besonderen Ton, der diese Überredungs- und Überzeugungsreden auszeichnet, dominiert hier wieder, einmal nur variiert durch *αἰμύλιος*. In den beiden Reden, denen ein Affektausbruch seitens der angeredeten Personen vorausgegangen ist, wird im Ausleitungsvers noch einmal durch das Partizipium *ὑποσσαίνων* die adjektivische Apposition *μειλίχιος* verstärkt, wobei III, v. 386 ff., noch weiter den Ausdruck verstärkt durch den Zusatz *ἀγανῇ ὀπί*.

III, v. 320, und III, v. 386, gehören eng zueinander. So wird in den Einleitungs- und Ausleitungsversen beider Reden jeder einzelnen die Charakterisierung gegeben, die für die eine oder die andere in gleicher Weise gelten könnte. *Ὑποδδείσας* und *παρέννεπεν* hat gleichermaßen Sinn für die Jasonrede. Durch *ὑποσσαίνων ἀγανῇ ὀπί* wird nur die Intensivierung des Ausdruckes dieser Rede in der stärker affektbetonten Situation angezeigt. Ebenso wie zu III, v. 320, bringt zu IV, v. 395, *ὑποδδείσας μειλιχίως* bzw.

μειλιχίοις ἐπέεσσιν προσέειπεν die psychische Haltung des Sprechers zum Ausdruck, der wiederum die Rede ausschlaggebend bestimmt.
Mit Ausnahme von III,v. 320 ff.,tritt als verb. dic. im Ausleitungsvers *ἴσκειν* einheitlich auf:

	Einleitungsvers	Ausleitungsvers
I, 793 ff.	*αἰμύλιος*	*ἴσκεν ἀμαλδύνουσα*
III, 320 ff.	*ὑποδδείσας; μειλίχιος*	*παρέννεπεν*
III, 386 ff.	*μειλίχιος*	*ἴσκεν ὑποσσαίνων ἀγανῇ ὀπί*
IV, 395 ff.	*ὑποδδείσας; μειλίχιος*	*ἴσκεν ὑποσσαίνων*
II, 1179 ff.	—	*ἴσκε παρηγορέων*

Ἀμαλδύνουσα im Ausleitungsvers zu I, v. 793, hat seine Beziehung zu dem einen Ziel der Rede und wird auch noch einmal näher unterstrichen, um keinen Zweifel an dem Sinn des langen Berichtes bestehen zu lassen.
Παρέννεπον und *παρηγορέων* stehen variierend auf derselben begrifflichen Linie und unterstreichen ebenfalls das Ziel der Rede.

Die III. Gruppe

steht auf der Grenze zwischen den beiden vorigen Gruppen. Sie verbindet das ideelle und das materielle (konkrete) Ziel der Reden:
I, v. 1337 ff. Jason tröstet Telamon in seiner Betrübnis. Das Ermutigungselement liegt in der durch *ἔολπα* eingeleiteten Erwartung, daß Telamon in Zukunft Jason bedingungslos zur Seite stehen werde.

III, v. 1120 ff. Jason tröstet Medea. Die Verheißungen auf das in göttlicher Verehrung an seiner Seite als Gattin sie erwartende Leben in Griechenland enthalten die Beschwichtigung auf ihre Klagen und angedeutete Eifersucht, die ihre Liebe verraten, wie seine Zusicherung sein Liebesgeständnis offenbart. Die Einleitungsverse beider Reden werden gemäß Gruppe I behandelt:

I, v. 1336, durch *ἐπιφραδέως*, und III, v. 1119, durch *δῆθεν ὑποβλήδην* adverbial erweitert.

Die Ausleitungsverse bleiben farblos wie in Gruppe I.

III, v. 108 ff. Hera verpflichtet noch einmal die wieder zaghaft gewordene Kypris für den Plan und gibt gleichzeitig eine Tröstung durch *μεταλλήξει γὰρ ὀπίσσω.*

IV, v. 1741 ff. *ἡ γυνή* legt Euphemos nahe, eine bestimmte Handlung auszuführen, und gibt durch Hinweis auf ihre Herkunft ihm Trost in seiner Betrübnis.

In beiden Reden wird der Auftrag durch Imperative wiedergegeben. Wir finden das Ermutigungselement in III, v. 108 ff., *μεταλλήξει γὰρ ὀπίσσω*, und negativ ausgedrückt durch *μή τι χαλέπτεο μὴ δ' ἐρίδαινε*, in IV, v. 1741 ff.,

durch Ersatz wiedergegeben: Angabe der Herkunft an Stelle einer imperativischen Beschwichtigung der Klage.

Die Einleitungsverse werden gemäß Gruppe I behandelt:

III, v. 108 ff., variiert *μειλίχιος* durch eine Eindringlichkeitsgebärde: *τὴν δ' Ἥρη ῥαδινῆς ἐπεμάσσατο χειρός, μειδιόωσα παραβλήδην* betont die Ironie der Sprecherin.

IV, v. 1741 ff., weist *μειλίχιος* auf, das konkrete Ziel betonend: *παρηγορέεσκεν*. Die Ausleitungsverse bleiben farblos wie in Gruppe I.

III, v. 320 ff. Das Ziel der Rede ist, eine Beruhigung hervorzurufen. Der Inhalt setzt sich aus mehreren Berichtstücken zusammen, die aus verschiedenen Handlungsabschnitten stammen. Wiedergabe einer indirekten Rede, abhängig vom Verbum (cf. „indirekte und eingelagerte Rede"). Das Berichtelement wird dem szenischen Zweck untergeordnet, wird nicht Selbstzweck. Wenn z. B. Argos von Pelias erzählt, er habe Jason hierher gesandt, damit er *δεῦρο νέεσθαι ἀμήχανον*, so liegt darin, daß Aietes ja auch die Phrixossöhne zu einer ähnlichen Aufgabe in gleicher Hoffnung fortsandte, daß diese ihr nicht gewachsen sein möchten und daran zugrunde gingen. Wenn Argos nun diesen Auftrag als Beispiel für Grausamkeit erzählt, so soll Aietes sich dadurch getroffen fühlen. Um nicht ähnlich wie Pelias als grausam zu gelten, muß er versuchen, sich Jason gegenüber anständig zu zeigen. *Στεῦται*, in diesem Zusammenhang auf Pelias angewandt, läßt *στεῦτο* aus dem Bericht des Argos von Aietes wiederklingen, der sich der Abkommenschaft von Helios rühmt. Ebenso heißt es auch sonst gern, z. B. in der Drohrede, von Aietes: *στεῦτο*. Die Linie Pelias—Aietes wird dadurch betont.

IV, v. 1432 ff. Die Rede weist gleichzeitig zum Typus „Berichtrede" hin. Die Erzählung von Herakles zeigt den Argonauten den Weg zur Rettung. Die Erbitterung der Nymphe über den ihr unbekannten Helden steht in humorvollem Kontrast zu ihrer mitleidigen Haltung mit den Argonauten, von deren Zugehörigkeit zu Herakles sie nichts ahnt und ihnen darum auch ihre Hilfe nicht versagt, obwohl man aus der Art, wie sie über Herakles denkt, entnehmen kann, wie sie handeln würde, wenn sie von diesem Zusammenhang etwas wüßte.

(Andere Reden, in denen der Humor eine große Rolle spielt: die Krähenscheltrede, III, v. 932 ff.: die Gesprächspartie Hera—Athene mit Aphrodite, III, v. 50—111; die Auftragrede der Kypris, III, v. 129 ff.). IV, v. 1741 ff., enthält zugleich eine „Weissagung". Der Form nach ist diese, die den Ursprung der Insel Kalliste angeben soll, in eigenartiger Weise mit einem Liebesakt im Traum in Verbindung gebracht, und in einer Tröstungsrede wird der Schlüssel, der das Wunder klären soll, gegeben. Die Weissagung zerfällt in die imperativische Aufforderung und in die futurische Verheißung.

Weissagung und Deutung.

I	440— 447	8	Verse	Idmon an die Argonauten
I	1092—1102	11	„	Mopsos zu Jason
I	1315—1325	11	„	Glaukos zu den Argonauten
II	209— 239	31	„	Phineus zu den Argonauten
II	311— 407	97	„	Phineus zu den Argonauten
II	420— 425	6	„	Phineus zu Jason
III	545— 554	10	„	Mopsos zu den Argonauten
III	940— 946	7	„	Mopsos zu Jason
IV	1318—1329	12	„	Libysche Göttinnen zu Jason
IV	1370—1379	10	„	Peleus zu den Argonauten
IV	1749—1754	6	„	Jason zu Euphemos

Zwei Gruppen sind zu unterscheiden:

1. Deutungsreden.

D. h., eine Erscheinung erfolgte, die einer Deutung bedurfte und aus der für die weitere Handlung Schlüsse gezogen werden. Dazu gehören folgende Reden:

I, v. 440 ff. Das Opfer ist vorausgegangen. Aus dem aufsteigenden Rauch wird geweissagt.

I, v. 1092 ff. Der Eisvogel hat Heras Willen verkündet, nur Mopsos verständlich.

III, v. 545 ff. Das Taubenwunder zeigt an, daß der Rat des Argos von den Göttern gebilligt wird.

III, v. 940 ff. Die Krähe zeigt Mopsos an, daß Jasons Gang allein zu erfolgen hat und Kypris helfen wird.

IV, v. 1370 ff. Die Erscheinung der libyschen Göttinnen und des Meerpferdes, wobei die zweite Erscheinung den Schlüssel für die Weissagung gibt, lassen Peleus die Deutung vollziehen.

IV, v. 1749 ff. Das Geschenk des Triton und die Traumliebesszene, wobei diese das Rätsel des Geschenkes klärt, lassen Jason die Deutung vollziehen.

Bei diesen Reden wird im Einleitungs- oder Ausleitungsvers auf den Typus durch ein Stichwort Bezug genommen. Auf den Typus wird hingewiesen im Einleitungsvers:

III, v. 545, in v. 544 durch *θεοπροπέων ἀγόρευσεν.*

III, v. 940, in v. 939 durch *ὀμφὴν οἰωνοῖο θεήλατον.*

IV, v. 1740, in v. 1747/48 durch *θεοπροπίας Ἑκάτοιο θυμῷ πεμπάζων ἀνενείκατο.*

Der Typus wird unterstrichen im Ausleitungsvers:

I, v. 440, in v. 448 durch *θεοπροπίης ἀίοντες νόστῳ*

I, v. 1092, in v. 1106 durch *θεοπροπίας ἀγόρευεν.*

In der weiteren Einleitung und Ausleitung erhält IV, v. 1378, in v. 1364, *ἔνθα τὸ μήκιστον τεράων Μινύῃσιν ἐτύχθη*, und in v. 1382, *καὶ τήνδε πανατρεκὲς ἔκλυον ὀμφήν* seine Charakterisierung.

2. Weissagungsreden:

D. h. solche Reden, in denen der Sprecher zwar auf frühere Orakelsprüche hinweisen kann, aber für die Zukunft Auskunft gibt ohne vorangegangenes Wunder. Dazu gehören folgende Reden:
I, v. 1315 ff. Weissagung des Glaukos.
II, v. 209 ff. Weissagung des Phineus.
II, v. 311 ff. Weissagung des Phineus.
II, v. 420 ff. Weissagung des Phineus.
IV, v. 1318 ff. Weissagung der libyschen Göttinnen.

Mit Ausnahme von II, v. 420 ff., die aber als Nachtrag auf die besondere Frage Jasons um weitere Auskunft zu II, v. 311, zu gelten hat, wird in diesen Reden auf die Weissagung hingewiesen:
Zu I, v. 1315, in v. 1311 durch:
Νηρῆος θείοιο πολυφράδμων ὑποφήτης.
Zu II, v. 209 ff., in v. 208 durch:
μετεφώνεε μαντοσύνῃσιν.
Zu II, v. 311 ff., in v. 310 durch:
πείρατα ναντιλίης ἐνέπων ἄνυσίν τε κελεύθου.

Ebenso wie bei dem Typus „Berichtrede" finden hier Typusvermischungen statt. Wir treffen hier wie dort die längsten Reden an. Die eigentliche Weissagung und Deutung wird, soweit nicht auf ein früheres Orakel, das sich jetzt erfüllte, angespielt wird, im Futur wiedergegeben, so daß dies als Charakteristikum für diesen Typus zu gelten hat.

In der Gruppe „Deutung" wird gern auf frühere Orakel und Weissagungen hingewiesen: III, v. 545 ff.; III, v. 940 ff. Die Deutung wird gern durch das Bekräftigungselement, wie es die „Ermutigungsrede" zeigt, verwendet: III, v. 545 (*δοκέω*); IV, v. 1370 (*φημί*, *ἔοικα* und *προτιόσσομαι*).

In drei Reden wird durch besonderen Hinweis der Typus bestimmt:
I, v. 440, durch *πέπρωται* und *μοῖρα θεῶν χρειώ τε ...*
I, v. 1092, durch *χρειώ*;
I, v. 1315, durch *μοῖρ' ἐστίν* und *πέπρωται.*

II, v. 209 ff. In die Rede sind Elemente der „Bittrede", der „Gebetrede" sowie der „Berichtrede" eingefügt. Eine besondere Weissagung für die Zukunft auf Grund seiner eigenen Sehergabe kommt nicht zum Ausdruck. Die einzige Weissagung, die geschieht, ist, daß er trotz seiner Blindheit die Argonauten erkennt. Der Charakter der Rede ist durch die Schilderung seiner Notlage stark pathetisch. Dramatisch ist, wie er plötzlich hellsichtig wird (v. 212).

II, v. 311ff.* Mit 97 Versen ist diese Rede die längste. Dennoch wirkt sie nicht unorganisch und verliert nicht den Charakter der Rede durch ihre vielen Aufzählungen und Aneinanderreihungen. v. 317—347 enthält den Bericht über das Abenteuer der kyanischen Felsen. Die Struktur der langen Rede erhält durch die formelhaften Elemente der Ratrede, wodurch der Berichtstil durchbrochen wird — auch das Sprichwort v. 338/39 ist darunter zu rechnen — eine Verfestigung und Belebung, so daß die Gefahr einer Dürre und den Charakter der Rede verlierenden monotonen Aufzählung vermieden wird. Die Weissagung ist in Form eines Berichtes und dieser wieder in der Form eines Rats gegeben. Das konditionale Element der Ratrede tritt besonders im Verbot v. 341 ff. hervor.
II, v. 420 ff. Die Rede enthält die Elemente des „Rates". Gleichzeitig weist sie zum Typus der „Ermutigung" hin. Doppelteilige Form. Zweimalige Anrede: *ὦ τέκος — φίλοι*.
Der Abschlußvers 425 knüpft an die Versicherungen der vorangegangenen Weissagungsreden an.
III, v. 545 ff. In v. 553/4 schließt die Rede nach Typus „Ratrede".
III, v. 940 ff. cf. „Ratrede".
IV, v. 1318 ff. cf. „Chorrede". Auch Typus „Ermunterung und Ermutigung" in v. 1324/25 und IV, v. 1370 ff. Die Rede ist ein Beispiel dafür, daß nicht immer der Typus in eindeutiger Form zur Ausführung gelangt, sondern Durchkreuzungen stattfinden, ein Hinübergreifen in einen anderen Typus: hier etwa „Ermutigungsrede" und „Ratrede".

Monologe.

III	464— 470	7	Verse	Medea
III	636— 644	9	„	Medea
III	772— 801	30	„	Medea
IV	30— 33	4	„	Medea
IV	57— 65	9	„	Mene
IV	1333—1336	4	„	Jason

Die vier Medeamonologe rücken infolge ihrer inhaltlichen und formalen Beziehungen ganz eng zusammen. Sie bilden eine in sich abgeschlossene Handlung. In allen Medeamonologen sehen wir unlöslich mit dem Monolog selbst eine Rahmenerzählung verbunden, die in dauernder innerer Korresponsion miteinander stehen. In allen Einleitungserzählungen wird der psychische *καιρός* vorbereitet, der die Grundstimmung sorgsam zeichnet, das szenische Kolorit gibt, den Auftakt für den plötzlichen Ausbruch des Pathos bildet. Bevor jedesmal die Einleitungserzählung zum Monolog selbst führt, wird nicht nur objektiv geschildert, was vorliegt oder in Medea vorgeht,

* Die Wiederholung des Inhaltes im Vergleich zu dem dann folgenden Geschehen ist von Blumberg sehr schön dargestellt worden.

sondern vielmehr wird jedesmal gleichsam schon eine Vorbereitung auf die subjektive Äußerung, die ja erst der Monolog mit der Selbstbetrachtung ihres Zustandes darstellt, durch den Kunstgriff gegeben, daß es heißt: „Sie glaubte" oder variiert: „Sie sagte":

Monolog 1, III, v. 456 *ὀίσσατο*
Monolog 2, III, v. 623 *ὀίετο*
Monolog 3, III, v. 766 *φῆ*
Monolog 4, IV, v. 14 *ὀίσσατο*

Der Monolog wird hier also schon antizipiert als solcher. In v. 766, also im dritten Monolog, wird sogar der Inhalt, nämlich die Entscheidungen, die hernach im Monolog dargestellt werden, antizipiert referiert.

Der Anklang an Homer kommt im Monolog 1 besonders durch *πολλὰ δὲ θυμῷ ὥρμαινε* und *ὀίσσατο πορφύρουσα* zum Ausdruck. Im Monolog selbst dann: in Monolog 2 durch die homerisierende Anrede an das *κύνεον κέαρ*. Die Einleitung zum Monolog 3 erhält durch *δοάσσατο* und negiert in der Ausleitungserzählung durch *οὐδ' ἔτι βουλὰς ἄλλῃ δοιάζεσκεν* eine besondere Unterstreichung des Zweifelsinhaltes. In der Einleitung zu Monolog 1 heißt es von den *Ἔρωτες*, daß sie Medea treiben. Ebenso in der Einleitung zu Monolog 3 und erneut in Korresponsion dazu im Monolog selbst. Aber auch die Sorge um Jason wird als Leitmotiv verwendet. Im Ausleitungsvers zu Monolog 1 und dann in der Einleitungserzählung zu Monolog 3, wo das Motiv ganz scharf betont wird (v. 752).

Als Verstärkung des psychischen Zustandes wird der körperliche Pathoszustand erläutert. Die Tränen spielen dabei durchweg eine große Rolle. Dieser Topos wird leitmotivisch benutzt:

Monolog 1, III, v. 461/62

... τέρεν δέ οἱ ἀμφὶ παρειὰς
δάκρυον αἰνοτάτῳ ἐλέῳ ῥέε κηδοσύνῃσιν.

Monolog 3, III, v. 761

δάκρυ δ' ἀπ' ὀφθαλμῶν ἐλέῳ ῥέεν.

und v. 804/6

δεῦε δὲ κόλπους
ἄλληκτον δακρύοισι, τὰ δ' ἔρρεεν ἀσταγὲς αὔτως,
αἶν' ὀλοφυρομένης τὸν ἑὸν μόρον.

Monolog 4, IV, v. 34

... βλεφάρων δὲ κατ' ἀθρόα δάκρυα χεῦεν.

Ebenfalls spielt die Korresponsion eine außerordentlich wichtige Rolle. Ich gebe ein Beispiel: Im Einleitungsvers zu Monolog 1, III, v. 463, *μυρομένη*, das zu dem Gleichnis in der Ausleitungserzählung des Monologes 2, v. 657, *μύρεται*, und weiterhin v. 665, *μυρομένην*, korrespondiert.

Diese Beispiele ließen sich in reichem Maße fortsetzen! Der Kampf zwischen *αἰδώς* und *ἵμερος*, der in der Ausleitungserzählung des Monologes 2 geschildert wurde, ist im Monolog 3 entschieden. *ἐρρέτω αἰδώς, ἐρρέτω ἀγλαΐη* nach den Fragen, die der Ausdruck ihrer starken inneren Bedrängnis sind, gibt das an und zugleich, daß nun auch ihre Flucht notwendig wird. Monolog 2 ist der Höhepunkt der Monologe. Sie denkt allem durch den Freitod entgehen zu können. Die starke innere Spannung kommt hier in den Erwägungen am klarsten zum Ausdruck. Medea sieht, daß sie nicht mehr aus ihrer *μανία* herauskommt. Sie kann nur noch Jason retten, dann aber muß sie fliehen. Damit aber käme *αἶσχος* über sie. Monolog 4, also der Abschiedsmonolog der Medea, weist ebenso wie der Selene-Monolog durch Fehlen der Selbstanrede mit der Anrede an ein fremdes Gegenüber eine ähnliche Form wie die beiden Zeusmonologe in *P* oder wie der Poseidon-Monolog *ε* v. 276 ff. auf.

In der Einleitung zu Monolog 4 wird in v. 23 ein homerischer Anklang gegeben. Die Klagerede aber wird betont durch den Einleitungsvers v. 29 *ἀδινῇ ὀλοφύρατο φωνῇ*, der mit dem Einleitungsvers zu Monolog 2, III, v. 635, *ἀδινὴν δ' ἀνενείκατο φωνήν* korrespondiert. In Monolog 4 wie auch in Monolog 2 sehen wir eine Mischung mit homerischen Elementen.

IV, v. 57 ff. Monolog der Mondgöttin*. Während in den Medeamonologen das Klageelement stark auftritt, finden wir hier Hohn. Eine Einleitungs- und Ausleitungserzählung fehlen: also keinerlei psychische Umrahmung. Dagegen weist der Einleitungsvers direkt auf homerische Ausleitungsformeln zu Monologen hin.

Der Jason-Monolog endlich in Buch IV, v. 1333 ff., ist kein Selbstgespräch im Stil der Medea-Monologe oder des Mondgöttin-Monologs. Dieser Monolog geht von einer Gebetsanrufung an die Göttinnen sofort zu einer Überlegung über. Er ist eine laute Erwägung ohne Anwesenheit von Personen. Keine seelische Spannung drängt zu einer pathetischen Denkäußerung.

Von den sechs Monologen gehören die vier Medea-Monologe zur pathetischen Klage in der Form des dramatisch gesteigerten Selbstgesprächs, wobei der Abschiedsmonolog schon eine formale Variation bringt, da die pathetische Selbstanrede fehlt.

Der Selene- und Jason-Monolog homerisieren offensichtlich. Ap. hat also nicht nur einen Monologstil, der einzig dasteht im Epos, geschaffen, sondern er hat auch gleichzeitig durch die Schaffung von Monologen in homerisierender Prägung seine Variationskunst, die wir auch innerhalb anderer Redetypen kennenlernten, unter Beweis gestellt.

Beziehungen zu den Medea-Monologen bei Euripides. Während gerade in den Hauptmonologen der Ilias und der Odyssee, die das Psychische am differenziertesten zum Ausdruck gelangen lassen, das

* cf. Wilam., H. W. II, S. 213, Anm. 3, und L. Klein, Diss. „Die Göttertechnik i. d. Arg.", S. 243.

Pathos am wenigsten laut sich hervordrängt (auffällig ist die Klageelementbeteiligung in χ v. 297 ff., ε v. 408 ff., ν v. 199 ff., σ v. 200 ff., Σ v. 5 ff.), z. B. im Todesmonolog Hektors χ 297 ff. oder im Zweifelmonolog des Odysseus υ v. 17 ff., wo aber das Ethos stark betont wird, müssen wir uns bei der starken Traditionsbindung fragen, woher die pathetische Form und der Affektstil der Medea-Reden stammt. Nicht allein die Selbstanredeformeln entscheiden da — das ist ebenso gut homerisch. Nein, die übrigen Pathoselemente: die *αἴθε*-Konstruktionen und die Belastung der Rede mit stark den Affekt betonenden Worten, ebenso die freie spontane und souveräne psychische Entladung — woher stammt das?

Hier kann uns nur die euripideische Medea weiterführen, weiter, als wenn wir die homerische Monologform zu Rate ziehen.

Alle Medea-Monologe des Ap. stehen ja in einem engen geistigen Zusammenhang. Für sich betrachtet wirken sie fast wie ein Drama selbst. Jeder Monolog zeigt eine Weiterentwicklung des Motivs, das zuerst in den olympischen Szenen, ja vorher schon im Proömium des 3. Buches, und dann stark in der Erosschußszene benutzt wurde. Die psychologischen Verästelungen und Anspielungen, ihre reichhaltige innere Korresponsion von Szene zu Szene zeigen eine Technik auf, die in immer neuen Schattierungen und Brechungen die psychische Infektion durch die *μανία* abwandelt. Und schließlich, nachdem die ganze Skala der Gefühle, die bis zur Selbstvernichtung zu führen drohen, durchlaufen ist, bleibt in jenem Abschied des 4. Monologes gerade dadurch, daß nur noch das Pathos des Abschiedes und die Schlußfolgerung für die ganze Verstrickung durch Eros: „Wärest du Fremdling doch vorher zugrunde gegangen" gegeben wird, das stärkste Pathos erhalten — ähnlich wie im Todesmonolog Hektors mit seiner Gefaßtheit und im Zweifelmonolog des Odysseus mit seiner gewaltsamen Selbstbeherrschung.

In den Monologen der Medea bei Ap. nun finden wir eine Entwicklung in ähnlicher Weise gestaltet wie bei Euripides. Zum Vergleich sind heranzuziehen die Monodie v. 160 ff. und die drei monologischen Selbstgespräche v. 214 ff., v. 1019 ff. und v. 1236 ff. In der Monodie wird die tiefe Erschütterung gezeigt, Medeas Todessehnsucht. Gleichzeitig kommt ihr Haß zum Ausdruck, der sich v. 163 ff. zum Rachegebet steigert. Hierzu wollen wir Medeas 1. Monolog bei Ap. vergleichen: ebenfalls die tiefe Erschütterung, die sie durch Verwünschungen (die einem Haßausbruch gleich kommen) zu bannen sucht. Sofort aber lenkt sie ein und gibt in dem Gebet an die *πότνα θεὰ Περσηίς* den Wunsch kund, der das Gegenteil anzeigt. In der Stimmung liegt also eine gewisse Ähnlichkeit durch die tiefe Ergriffenheit im Affektischen und die beiden Gebetformen, die allerdings mit verschiedenen Inhalten verschiedenen Zielen gelten.

Der erste euripideische Monolog: Medea muß schnell handeln. Kreons Befehl drängt sie. Sie sieht, wie das Verhängnis naht: v. 463.

Sie ist sich ihres Weges zur Rache noch nicht ganz sicher. Nichts darf mißlingen. Sie fürchtet den *γέλως* (v. 383). Sie muß an die Fluchtvorbereitungen schon denken, um die Beseitigung ihrer Opfer ist ihr nicht bange. Sie will heimzahlen, was sie an Demütigungen erfuhr, will keinen Spott dulden (v. 402/04). Sie ist also schon entschlossen, zu handeln.

Im zweiten Monolog bei Ap. will Medea alles in sich niederkämpfen, gleichzeitig aber läßt sie sich einen Weg offen, indem sie sich der Bitte ihrer Schwester nicht versagen will. Die innere Bereitschaft aber zu dem *μέγα κακόν* zeigt v. 638:

περί μοι ξείνῳ φρένες ἠερέθονται.

Das *γέλως*-Motiv wird hier anders angebracht. Aber es ist in dem Gleichnis der Ausleitungserzählung doch enthalten (v. 663):

μή μιν κερτομέουσαι ἐπιστοβέωσι γυναῖκες.

Sie wagt nichts übereilt, kommt damit zum Ausdruck. Eine Parallele zur Medea des Euripides läßt sich ziehen, die auch der Einsicht ist, daß sie nichts unternehmen darf, was mißlingen könnte. Immerhin ist bei Ap. die Beziehung des *γέλως* mehr zu *αἰδώς* betont. Mehr die homerische Arete-Bindung kommt zum Ausdruck in dem Sinne, wie Hektor den Vorwurf des Volkes nicht ertragen kann und daher von der Flucht abgehalten wird.

Der dritte Monolog bei Ap. enthält den Anklang zu v. 364 bei Euripides durch v. 771/72:

νῦν ἔνθα κακῶν ἢ ἔνθα γένωμαι;
πάντῃ μοι φρένες εἰσὶν ἀμήχανοι.

In diesem dritten Monolog bei Ap. spielt die Frage, welche Wege Medea zur Ausführung ihrer Tat einschlagen soll, eine Rolle, wie in der monologischen Deklamation bei Euripides v. 364 ff. in den v. 377/85. Dazu ist zu vergleichen bei Ap. v. 779—782.

In der Ansprache Medeas an die Frauen bei Euripides gibt sie den Mordplan bekannt (v. 762/72). Die Pharmaka spielen eine große Rolle dabei. Medea triumphiert, v. 806/9 zeigt hier also die Ausführung an. Medea will nicht zum Gespött werden.

Medea bei Euripides sieht ihren Fehltritt darin, daß sie die Heimat verließ (v. 800/02). Dazu wieder bei Ap.: Medea spricht durch *μαργοσύνη*, und indem sie die Folgen ihrer Tat bedenkt (v. 796/97):

ἦ τις δῶμα καὶ οὖς ἤσχυνε τοκῆας,
μαργοσύνη εἴξασα. τί δ' οὐκ ἐμὸν ἔσσεται αἶσχος;

einen ähnlichen Gedanken aus. Einen Gegensatz bildet dann der Todesgedanke bei Ap. und der unbedingte Lebenswille bei Euripides (v. 807 ff.). Erst in der Ausleitungserzählung bei Ap. kommt hier der Lebenswille zum Siege.

Im zweiten Monolog der Medea des Euripides (v. 1019 ff.) nimmt diese Abschied von den Kindern. Ihre Dämonie ist einer weichen Regung ge-

wichen. Ihre Entschlüsse schwanken. Schließlich bekennt sie sich doch zur Rache (v. 1077 ff.):

ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Hierzu vgl. den 3. Medea-Monolog bei Ap., wo mit *ἐρρέτω αἰδώς* v. 785/86 der *θυμός=ἵμερος* auch *κρείσσων* ist. Sehr wirkungsvoll hat Ap. mit *ἐρρέτω—ἐρρέτω* das euripideische *χαιρέτω βουλεύματα* (1044) — *χαιρέτω βουλεύματα* (1048) nachgebildet.

Ebenso wie in der Ansprache Medeas (v. 762 ff.) bei Euripides der Weg zur Flucht frei ist durch Aigeus, nachdem sie schon vorher den Plan im 1. Monolog v. 887 überlegte, so kommt mit *ἐρρέτω ἀγλαΐη* im 3. Monolog bei Ap. v. 785 dieser Fluchtgedanke schon zum Ausdruck. Denn wenn sie „Glanz", der sie hier als Königstochter umfängt, aufgibt, kann sie nur daran denken, zu fliehen. Vgl. auch dazu IV, v. 360/61, wo sie sagt:

ἧς ἐγὼ οὐ κατὰ κόσμον ἀναιδήτῳ ἰότητι
πάτρην τε κλέα (= ἀγλαΐη) τε μεγάρων αὐτούς τε τοκῆας
νοσφισάμην.

Der Abschiedsmonolog der Medea bei Ap. bringt mit seinem Schlußgedanken einen Anschluß an den Anfang der euripideischen Medea, der sehr überlegt nachgebildet erscheint, da dieses das Schlußwort der Medea-Monologe selbst ist. Man vergleiche diese auffällige Korresponsion mit Euripides. Bei Ap. sagt Medea IV, v. 32/33:

αἴθέ σε πόντος,
ξεῖνε, διέρραισεν, πρὶν Κολχίδα γαῖαν ἱκέσθαι.

Bei Euripides sagt die Amme:

v. 1 ff. *εἴθ' ὤφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος*
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας . . .
v. 6 ff. *οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ*
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας,
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος.

Im weiteren Zusammenhang mag erwähnt werden, wie die Formung des Euripides für Ap. maßgebend ist. Ap. IV, v. 372/73:

δίκη δέ τοι ἔμπεδος ἔστω
καὶ θέμις, ἣν ἄμφω συναρέσσαμεν.

Euripides: Rachegebet der Medea (Monodie), v. 160 ff. Dazu auch Ap. IV, v. 388: *μάλα γὰρ μέγαν ἤλιτες ὅρκον, / νηλεές.* Besonders aber IV, v. 1036/40, wo Medea aufzählt, was sie um der Argonauten willen aufgab. Sie faßt dann diese Aufzählung ihres Verlustes zusammen und sagt v. 1040/41:

αὐτὰρ ἐμοὶ ἀπὸ δὴ βαρὺς εἵλετο δαίμων / ἀγλαΐας.

Ein festes Schema wie etwa bei Homer in seinen einfachen Monologen ist nicht anzutreffen. Auch nicht jene gelöstere Form, wie sie *χ* v. 296 ff. und

v v. 17 ff. zeigen, wenn auch die Umrahmungserzählung mit ihrer psychologischen Schilderung durchaus Vorbild für die Umrahmungserzählungen bei Ap. ist. Aber auch nicht die Form der euripideischen Medea-Monologe können wir entdecken, denn wo finden wir dort die vielen *ὤφελλεν-* oder *εἴθε*-Konstruktionen? Das ist ein besonderes Charakteristikum für Ap.! Die Klagerede an ein Gegenüber ist zur Klage über sich und wie im 4. Monolog zur Klage an ein imaginäres Gegenüber gewaltig gesteigert worden. Aber dennoch finden wir eine Menge Vergleichsstellen, Ansätze im Inhalt und in der Form, transponiert auf die Ebene des Epos aus der euripideischen Tragödie, erkennen die Beeinflussung trotz der Verschiedenheit in der Ähnlichkeit in den monologischen Erwägungen der beiden Medeadarstellungen.

Folgendes ist da formal zu unterscheiden:

Medea bei Euripides ist nie allein. Ihre Selbstgespräche sind stets durchsetzt mit Anreden an die Frauen. Das Selbstgespräch kommt nur im „Lauf der Darlegung", die die Leidenschaft entzündete, zustande, und dann erst wird das „Selbst" zum „Gegenüber" oder ein intensives Erwägen setzt ein, wie Schadewaldt ausführt.

Bei Ap. ist das vollkommen anders. Von vornherein ist Medea allein in der Szene. Alle Voraussetzungen sind dadurch schon technisch-dramaturgisch gegeben, daß die so in den Mittelpunkt gestellte Akteurin ungehemmt ihre Gefühle, den Widerstreit ihrer Empfindungen, den Kampf um die innere Entscheidung vorführen kann.

Monolog 1 enthält zu Beginn gleich die Selbstanrede in der Frage, die gleichsam sie wie von einem objektiven Betrachterstandpunkt aus an sich richtet: *τίπτ' ἐμὲ δειλαίην τόδ' ἔχει ἄχος;* In merkwürdiger Beziehung steht diese Stelle zu Euripides Medea, v. 1250: *δυστυχὴς δ' ἐγὼ γυνή.*

Monolog 2 beginnt sofort mit der Selbstanrede: *δειλὴ ἐγώ*, die dann noch einmal durch den Anruf an ihr Herz — Teil ihres Selbst, also: *κύντερον κέαρ* — wiederholt wird.

Monolog 3: der „Zweifelsmonolog" zeigt ebenfalls gleich die Selbstanrede, in wortgetreuer Korresponsion zu Monolog 2 *δειλὴ ἐγώ*, die durch *δυσάμμορρος* und *ὤ μοι ἐμῆς ἄτης* wiederholt wird.

Bei Euripides ist dagegen der Frauenchor stets auf der Bühne. Medea redet die Frauen an. Im 2. Monolog gelten die Anreden zugleich auch ihren Kindern. Aus diesen Anreden und Ansprachen erwächst dann auf der Höhe des Affektes das Selbstgespräch mit der Selbstanrede:

Monolog 214 ff. (an die Frauen)
Anrede 214: *Κορίνθιαι γυναῖκες*
227: *φίλαι*

Monolog 364 ff. (an die Frauen)
Anrede 377: *φίλαι*

Übergang zum Selbstgespräch 400 ff.
Selbstanrede 401: *Μήδεια*
406 ff. dann wieder Einbeziehung des Chores durch:
πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν γυναῖκες
und Abschluß: allgemeine Betrachtung.

Monolog 1019 ff. (an die Kinder und Frauen)
Anrede 1021: *ὦ τέκνα τέκνα*
1028: *ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας*
1029: *ὦ τέκν'*
1040: *τέκνα*
1043: *γυναῖκες*
1053: *παῖδες*
dann Übergang zum Selbstgespräch, prägnant eingeleitet durch: *ἆ ἆ* 1056 ff.
Selbstanrede 1056: *θυμέ*
1057: *ὦ τάλαν*
1069 ff. Wieder Rückfall aus dem Selbstgespräch in monologische Ansprache.
Anrede 1069: *ὦ τέκνα*
1071: *ὦ φιλτάτη χείρ, φίλτατον δέ μοι κάρα*
1074: *ὦ γλυκεῖα προσβολή*
1095: *ὦ μαλθακὸς χρώς* usw.
und Abschluß: allgemeine Reflexion.

Monolog 1236 ff. (an die Frauen)
Anrede 1236: *φίλαι*
Übergang zum Selbstgespräch 1244 ff.
Selbstanrede 1242: *καρδία*
1244: *ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή*
1250: *δυστυχὴς δ' ἐγὼ γυνή*

A. Homologe Elemente:

Prinzipiell fällt bei den Selbstanreden auf: sie unterscheiden sich nicht von denen bei Ap. dadurch, daß Medea bei Ap. sich beklagt; denn alle Selbstanreden bei Ap. sind Klageanreden. Medea steht passiv ihrer *ἄτη* gegenüber. In den Selbstanreden der Medea bei Euripides dagegen fällt die scharfe imperativische Verknüpfung sofort auf. Alle Selbstanreden bei Euripides sind scharfe Selbstappelle, mit denen sie sich zur Tat aufruft, obgleich auch in ihnen ein starkes Pathos durch die in den anderen Reden auftretenden adjektivischen Zusätze: *τάλας (δυς —), δυστυχής, δυστανός* erfolgt, die *δειλή* und *δυσάμμορος* bei Ap. durchaus entsprechen. Medea steht ihrer Tat anders gegenüber als die Medea des Ap. Doch auch die Medea des Euripides bekennt schließlich: *θυμός* siegt. *κακόν* siegt (: *νικῶμαι κακοῖς*). Die Medea des Ap. erliegt zwar auch ihrem *ἵμερος*, aber sie fühlt sich der

αἶσα — *ἄτη* ausgeliefert. Nur in der Selbstanrede am Schluß des letzten Monologes bei Euripides, v. 250, enthält *δυστυχὴς δ' ἐγὼ γυνή* eine Klage, die auf die Unterstellung des persönlichen Leides unter die *τύχη* (= *αἶσα* — *ἄτη* bei Ap.) Bezug nimmt. Diese Selbstanrede liegt auf d e r Linie, wie sie Ap. durch *δυσάμμορος* Medea in den Mund legt — ebenfalls ihr letzter großer Monolog vor der Tat!

Die Klage, wie sie bei Euripides Medea in den monodischen Sängen laut werden läßt, steht in noch engeren Beziehungen zu den Klageanreden bei Ap. So bei Euripides v. 96: *δυστανὸς ἐγώ* v. 111: *ἔπαθον τλάμων*, v. 143: *αἰαῖ*, v. 144: *φεῦ φεῦ*, v. 161: *ἃ πάσχω*.

B. Divergierende Elemente:

Während in den Monologen bei Euripides die Leidenschaft nur auf wenige Augenblicke in pathetischer Meditation mit sich selbst als Partner durchbricht, sehen wir bei Ap., daß Medea von Anfang bis zum Ende in ihren drei Monologen vor der Tat (nur in Monolog 1 durch die Anrufung an die Göttin Hekate durchbrochen) in pathetischer Klage und dauerndem Dialog mit sich selbst steht. Die seelische Spannung, die bei Euripides Medea nur für wenige Augenblicke die Umwelt vergessen läßt und aus der heraus diese Selbstentrückung elementar erwächst, wird schon dank der szenischen Einsamkeit von vornherein günstiger beeinflußt. Das Pathos bleibt in unverminderter Stärke durch den ganzen jeweils vorliegenden Monolog erhalten. — Es zeigt sich, daß die nur bedingte und episodisch aus dem pathosgeladenen Rahmen der euripideischen Monologrede erwachsende Affektäußerung in der besonderen Form des „Selbstgespräches" bei Ap. zur Unbedingtheit erhoben und zur die Rede vollkommen ausfüllenden Klage geworden ist. An Stelle des auf dem Höhepunkt des Monologes durch das Selbstgespräch gegebenen Akzentes ist bei Ap. dieser Spannungsakzent als Einsatzakzent schon zu Beginn, der in unverminderter Stärke den ganzen Monolog durchhält, gegeben. Die Leidenschaft, die bei Euripides den Monolog krönt, ist bei Ap. zum Dauerzustand erhoben, indem sich seine Medea in der Erörterung ihrer psychischen Situation und ihrer *ἄτη* usw. befindet. Das Selbstgespräch bei Euripides im Rahmen des Monologes, als Teil organisch aus ihm herauswachsend, ist bei Ap. vollkommen zu absolutem, den ganzen Monolog erfüllendem Gehalt und zur Form des pathetischen, dramatisch gesteigerten Monologes geworden. Die Einsamkeit der Heldin ist natürlich bedingt und sogar erforderlich: Medea sucht die Einsamkeit, um in sich zur Klarheit, wofür sie sich entscheiden soll, und zum Entschluß zu gelangen.

Es ist ein weiter Weg vom einfachen homerischen Entscheidungsmonolog, wo der Held zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden hatte und die Entscheidung stets im Sinne der *ἀρετή* gefällt wurde, über die stimmungshaft umrahmten inneren Zweifel, wie sie im Odysseusmonolog *ν* v. 17 ff. zum

Ausdruck gelangten, bis zu den Monologen des Ap. Das Schwanken in den Entscheidungen und das Zweifeln ist auch ein Wählen, ebenso wie Hektor im Todesmonolog gezeigt wird. Wie er sich die Menge vorstellt, die bei einer feigen Entscheidung ihn verachten würde, so stellt sich auch Medea vor, was über sie geäußert würde. Ihre Entscheidung aber liegt auf der Linie, wie sie Medea bei Euripides im 2. Monolog ausspricht:

θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων
ὅσπερ μέγιστος αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Diese beiden polaren psychischen Potenzen, die miteinander ringen, wobei *θυμός* über *βουλεύματα* siegt, sind ebenfalls bei Ap. in absichtsvoller Übereinstimmung nachgebildet. Medeas innerer Kampf geht um Sieg oder Besiegung von *αἰδώς* oder *ἵμερος*. Die *φρένες* unterliegen. *ἵμερος* siegt über *αἰδώς*. IV, v. 1040/41, spricht sie das nochmals in anderer Form aus:

αὐτὰρ ἐμοὶ ἀπὸ δὴ βαρὺς εἵλετο δαίμων / ἀγλαΐας.

D. h., das Treibende, was ihr Schicksal ausmacht, ihr *ἵμερος*, ist vollkommen gegenständlich aufgefaßt. Diese Haltung weist unbedingt zu Euripides hin*. In diesem auffälligen Hinüber- und Herüberspielen von Motiven und homologen Aufbauelementen, in der Umprägung technischer Formeln aus der im Drama zur Anwendung und Ausbildung gelangten Technik, sieht man, daß Ap. seine Medea der Medea, wie sie Euripides formte, angleichen und auf diese zu kanonischer Gültigkeit erhobene Darstellung und Zeichnung des Charakters mit der besonderen Betonung des Dämonischen ausrichten wollte, so daß einem Leser seines Epos und der Tragödie keine allzu große Kluft im Verständnis der Charakteranlage der Medea sich auftat. Die Kunst des Ap. wird dadurch in keiner Weise eingeschränkt. Im Gegenteil: Bewundernswert ist es, wie Ap. die Eigenschaften im Keim vorbereitet zeigt, die glaubhaft machen, daß Medea zu der Tat prädestiniert ist, die sie bei Euripides wenige Zeit später nach den Ereignissen, die Ap. darstellt, ausführt: — Der Schritt vom Brudermord zum Mord der eigenen Kinder ist schließlich kein allzu großer mehr.

Chorreden.

I	242— 246	6	Verse	*οἱ ἄνδρες*	} Allgemeine Szene des
I	251— 259	9	„	*αἱ γυναῖκες*	} Abschieds und Auszuges
II	145— 153	9	„	*οἱ ἥρωες*	Nach Besiegung der Bebryken
IV	1251—1258	8	„	*οἱ ἥρωες*	Afrikan. Abenteuer, I. Szene
IV	1318—1329	12	„	Libysche Göttinnen	Afrikan. Abenteuer, II. Szene
IV	1458—1460	3	„	*οἱ ἥρωες*	Afrikan. Abenteuer, V. Szene

Zusammenfassung.

Die Chorrede ist eine Rede, die die Ansichten einer Menge wiedergibt. Sie unterscheidet sich also rein formal durch diesen Kollektivcharakter

---

* Dazu vgl. die Ausführungen über *δαίμων* und *θυμός* bei Schadewaldt, Seite 259/61.

von der Rede einer einzelnen Person. Es können viele Meinungen hier zusammengefaßt werden, die nicht notwendig einer einheitlichen Stimmung entspringen oder eine mit einheitlichem Inhalt charakterisierte Meinung wiedergeben.

Dennoch ist es nun so, daß jede Rede einheitlich wie von einer Person gehalten wirkt, mit Ausnahme der ersten Chorrede. Sie ist in zwei Teile zerlegt. Sie soll die Stimmung der *λαῶν πληθύς* wiedergeben. Dabei wird typisch der Charakter, je nachdem, ob Männer oder Frauen sprechen, zum Ausdruck gebracht. Das Interessante ist nun, daß erst die Frauenrede ausdrücklich bezeichnet, daß *αἱ γυναῖκες* reden. In der Männerrede wird das Anonyme durch *ἕκαστος* ausgedrückt: Der Hörer soll erschließen, daß vorher nur die Männer so gefaßt reden konnten. In der Männerchorrede wird nun versucht, wie das anfänglich Unverständliche für die Menge, das sich in den Fragen zeigt, bald geklärt wird, das dann in der Feststellung gipfelt, daß der Auftrag schwer ist.

In den anderen Chorreden wird solche Entwicklung nicht nachgezeichnet. Die erste Doppelchorrede fällt daher auch ganz aus dem Charakter der anderen heraus. Die anderen Reden sind aus einer Stimmung heraus gehalten oder sie dienen, wie die Chorrede der libyschen Göttinnen, einer Stimmung, indem sie Jason in seiner Verzweiflung wieder aufrichten wollen. Wir haben also hier eine typische „Ermutigung" schon durch den beruhigenden Charakter im Einleitungsvers betont, vor uns, die zugleich durch die „Weissagung", die ja auch nur im Dienst dieser Ermutigung steht, zum Typus der Weissagung gehört.

I, v. 251 ff., und IV, v. 1251 ff., sind typische „Klagereden". Dazu gehört auch noch II, v. 145 ff., in der nur die besonderen Merkmale des Typus „Klage" fehlen. Ihr Gehalt weist sie aber unbedingt dazu.

IV, v. 1458 ff., enthält ein Element des „Rates". Auch sie ist eine reine Stimmungsrede, durch den Einleitungsvers (*ἰανθείς*) schon leicht gefärbt. So zeigt sich also, daß dieser Redetypus nur rein äußerlich von den anderen im Gehalt und Inhalt bestimmten Typen sich abhebt, daß in ihm diese anderen Typen aber inhaltlich und gehaltlich enthalten sind.

In den Einleitungsversen wird jedesmal variiert, selbst in den Reden, die nachweisbar von derselben Gruppe gehalten werden, also II, v. 145 ff., IV, v. 1251 ff., IV, v. 1458 ff. Mit Ausnahme von I, v. 242 ff., und II, v. 245ff., wird das Stimmungselement jedesmal zum Ausdruck gebracht. Allerdings auch da bei gleicher Stimmung wie in I, v. 251 ff., der eine Gebetsgebärde vorangeht, in IV, v. 1251 ff., also Klage variiert.

Die Kollektivbezeichnung schwankt zwischen *ἕκαστος* (I, v. 240); *ἄλλη* (I, v. 250); *τις* (II, v. 144); *ἄλλος* (IV, v. 1250) und wieder *τις* (IV, v. 1457). Eine Ausnahme bildet IV, v. 1318 ff., wo die drei Göttinnen gemeinsam sprechend gedacht sind. Der Plural des Verbs bringt das allein zum Ausdruck.

Der Ausleitungsvers nimmt in I, v. 242 ff., keine Rücksicht darauf, daß die Rede nur singularisch eingeleitet wurde. Der Ausleitungsvers lautet: *ὣς φάσαν*. Ebenso in I, v. 251 ff.: *αἱ μὲν ἀγόρευον*. Also pluralisch. Dagegen nach *τις* im Einleitungsvers (II, v. 145 ff.) im Ausleitungsvers singularisch: *ὣς ἄρ' ἔφη*. Ebenso in IV, v. 1251 ff.: *ὣς ἄρ' ἔφη* und in IV, v. 1458 ff.: *ἦ*. Konsequent in IV, v. 1318, nach Plural im Einleitungsvers ebenso pluralisch im Ausleitungsvers: *ὣς ἄρ' ἔφαν*.

Indirekte Rede.

I	496— 511	16	Verse	Orpheus	Hymnus	referierter Inhalt
II	705— 713	9	„	Orpheus	Hymnus	ref.+direkte Rede
II	762— 771	10	„	Jason	Bericht	referierter Inhalt
III	579— 605	27	„	Aietes	Drohrede	indirekt
IV	231— 235	5	„	Aietes	Drohrede	indirekt
IV	580— 591	12	„	Argo	Weissagung+Rat	referierter Inhalt
IV	730— 736	7	„	Medea	Bericht	referierter Inhalt
IV	1115—1120	6	„	Arete	Auftrag	indirekt

Drei Gruppen sind zu unterscheiden:

1. Reguläre indirekte Rede.

III, v. 579 ff.; IV, v. 231 ff.; IV, v. 1115 ff.

Der Inhalt wird nach dem verb. dic. in Infinitivkonstruktion behandelt.

III, v. 579 ff., verb. dic. *στεῦτο*. Dann repetiert in v. 594 durch *φάτο*, d. h. kurz nach der Hälfte der langen Rede.

Behandelt unter Typus „Schelt- und Drohrede".

Der Ausleitungsvers wird erweitert zu einer nochmaligen Zusammenfassung des Inhaltes der Rede, v. 606 ff., wodurch der Typus eindeutig unterstrichen wird.

IV, v. 231 ff. verb. dic. *ἤπυε*.

Behandelt unter Typus „Schelt- und Drohrede". Einleitungsvers und Ausleitungsvers wie bei der oratio recta. Einleitungsvers 230: *δεινὰ δὲ παντὶ παρασχεδὸν ἤπυε λαῷ*. Ausleitungsvers 236: *ὣς ἔφατ' Αἰήτης*.

IV, v. 115 ff. verb. dic. *προσέειπεν*.

Behandelt unter Typus „Auftragrede". Einleitungs- und Ausleitungsvers wie bei der oratio recta. Einleitungsvers 1114:

σῖγα δ' ἐὸν κήρυκα καλεσσαμένη προσέειπεν.

Ausleitungsvers 1121: *ὣς ἄρ' ἔφη*.

Der Inhalt wird also in diesen beiden Reden konsequent wie bei der oratio obliqua durchgeführt.

2. Mischform von oratio obliqua und oratio recta.

II, v. 705 ff. verb. dic. *ἦρχεν*.

Inhalt behandelt in Teil I, S. 38.

Einleitungsvers wie bei oratio recta. Einleitungsvers 703/4:

συν δέ σφιν ἐὺς πάις Οἰάγροιο
Βιστονίῃ φόρμιγγι λιγείης ἦρχεν ἀοιδῆς.

Ausleitungsvers fehlt.

Inhalt in *ὥς*-Konstruktion wiedergeben v. 705/07. Dann Übergang in oratio recta bis zum Schluß in v. 713. Also zuerst referiert, dann Durchbrechung der Form.

3. Referierte oratio obliqua.

I, v. 496 ff. verb. dic. *ἤειδεν*, das repetiert wird wegen der Länge der Rede v. 503.

Inhalt wird bis v. 505 in *ὥς*-Konstruktion wiedergegeben. Von v. 506 bis zum Schluß der Rede in v. 511 wird die Konstruktion parataktisch gewandelt und durch *ἡ δὲ* (506); *οἱ δὲ* (507) und *οἱ δέ* (509) abgelöst.

Der Inhalt behandelt eine Kosmogonie, die in die Verherrlichung des Zeus ausklingt.

Einleitungs- und Ausleitungsvers wie bei oratio recta. Einleitungsvers 494/5:

ἂν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
λαιῇ ἀνασχόμενος κίθαριν πείραζεν ἀοιδῆς.

Ausleitungsvers 512:

ἦ καὶ ὃ μὲν φόρμιγγα σὺν ἀμβροσίῃ σχέθεν αὐδῇ.

II, v. 762 ff. Diese Rede nennt die Hauptstationen der bisherigen Fahrt. Dreimal wird das Verbum dicendi gewechselt (v. 763 *μυθεῖτο*; v. 768 *πέφραδε*; v. 769 *ἔειπε*) und der Inhalt bald als reguläres Objekt, bald in *ὥς*-Konstruktion, bald in verallgemeinerndem Relativsatz und bald durch *ὅθι* oder *ὅπως* eingeleitet variiert zum Ausdruck gebracht. Die Lebhaftigkeit und Farbigkeit der geschilderten Einzelinhalte wird dadurch äußerst reizvoll abschattiert. Der Einleitungsvers ist durch gen.-abs.-Konstruktion v. 771 *ἐξείης ἐνέποντος* in die Einleitungsverse zur Antwortrede des Lykos einbezogen. IV, v. 580 ff.

Als Einleitungsvers hat 580/82 zu gelten:

αὐτίκα δ' ἄφνω
ἴαχεν ἀνδρομέῃ ἐνοπῇ μεσσηγὺ θεόντων
αὐδῆεν γλαφυρῆς νηὸς δόρυ.

Der Ausleitungsvers 592 wird wie bei oratio recta geformt:

ὣς Ἀργὼ ἰάχησεν ὑπὸ κνέφας.

Das Außergewöhnliche dieses Vorganges wird durch die Wiederaufnahme des gleichen Verbs im Ausleitungsvers unterstrichen. Gleichzeitig aber heißt es, daß dieses Tönen menschliche Stimme annimmt. Das ist wohl so zu verstehen, daß aus diesem anfänglichen Tönen, das die Argonauten mit Schrecken erfüllt, allmählich sich diesen, als sie die Stimme vernehmen, die Bedeutung ergibt. Durch *εἰσαΐοντας φθογγήν τε Ζηνός τε βαρὺν χόλον* wird der Inhalt vorweggenommen und gleichzeitig eine nähere Einleitung zum Inhalt gegeben (v. 584/85).

Der Inhalt setzt nun erst ein: v. 585/88. Dabei wird durch *ἔννεπεν* das entscheidende verb. dic. wiederholt und die Konstruktion infinitivisch in Abhängigkeit gebracht. Dieser Inhalt, stark durch die reichlichen Negationen in seinem Pathos gesteigert, ist gleichzeitig gehaltlich eine Weissagung, typisch in seinem Futurstil.

v. 588/91 bildet einen neuen Abschnitt der Rede, der als Rat zu bezeichnen ist. Er wird von *ἤνωγε* abhängig gemacht. Dieser Inhalt wird ebenfalls infinitivisch geformt. Er enthält die Deutung der Weissagung und gibt das Ziel der Fahrt an. Die relativische Erklärung, was es mit Ausonia für eine Bewandtnis hat, wird wieder im Stil der Weissagung futurisch gefärbt, womit der Zusammenhang zu der ersten Weissagung (v. 584) gegeben wird.

IV, v. 730 ff. verb. dic. *κατέλεξεν.*

v. 730/32 hat als Einleitungsvers zu gelten:

ἡ δ' ἄρα τῇ τὰ ἕκαστα διειρομένη κατέλεξεν,
Κολχίδα γῆρυν ἰεῖσα, βαρύφρονος Αἰήταο
κούρη μειλιχίως.

In ihm wird der Typus bestimmt, die besondere Haltung der Sprecherin, die Kirke gewinnen will, durch *μειλιχίως* angegeben und das Besondere erwähnt, daß Medea kolchisch spricht. Summarisch wird der Inhalt vorweggenommen (*τὰ ἕκαστα*), um ihn dann im Übergang zur Rede in *ἠμὲν στόλον ἠδὲ κελεύθους* zu gliedern.

Der eigentliche Inhalt wird durch generelle Relativkonstruktion erweitert. Dann wird die persönliche Schuld berührt, durch *ὅς* eingeleitet und durch Neuaufnahme des verb. dic. v. 734: *ἤλιτε.*

Medea faßt damit ihren persönlichen Anteil an dem Geschehen zusammen. Sie wälzt die Schuld auf die Schwester ab und verschweigt, warum sie so handelte. Die Flucht wird durch *ὅς*-Konstruktion und wiederum durch Neuaufnahme des verb. dic. (*ἄλυξεν*) ausgedrückt. Der Inhalt entspricht hier den Tatsachen. Vom Inhalt der Rede ist also nur das Schema der sie beherrschenden Gedanken übrig geblieben. Die Rede ist schon völlig, besonders durch den Zusatz des Dichters v. 736 *φόνον δ' ἀλέεινεν ἐνισπεῖν Ἀψύρτου* in Erzählung übergegangen.

Die drei Reden II, v. 762 ff.; IV, v. 580 ff.; IV, v. 730 ff. sind eine Verkürzungsform der referierten oratio reliqua, die direkt zur „unterdrückten Rede" führt. Sie sind die Andeutung einer Rede, wobei die Konturenhervorhebung in IV, v. 580 ff., durch die straffe Umrahmung mit Einleitungs- und Ausleitungsversen noch auffällt. II, v. 762 ff., ist schon sehr stark in die Erzählung einbezogen, und IV, v. 730 ff., erhält eingangs noch eine schärfere Markierung, um dann im Verlauf gleichsam im Erzählungsstrom aufgesogen zu werden.

Der Formwandel der als besondere Form sich von der inhaltlichen Typeneinteilung noch abhebenden indirekten Rede zeigt sich also sehr viel-

gestaltig und äußerst wechselreich schattiert in den Nuancen, wie die drei Hauptgruppen sich voneinander abgrenzen und wie innerhalb von ihnen ebenfalls eine dauernde Modulation stattfindet. Alle möglichen Kombinationen scheinen angewandt zu sein, von der konsequenten Durchführung der oratio obliqua über die Mischform zwischen oratio recta und obliqua bis zu der Andeutungsform und der Verkürzungsform, die zur „unterdrückten Rede" führt.

Eingelagerte Rede.

III, v. 97/99, in der Rede der Kypris (v. 91—99).
Schilderung von der Gewalttätigkeit des aufsässigen Eros.

τοῖον γὰρ ἐπηπείλησε χαλεφθείς,
εἰ μὴ τηλόθι χεῖρας, ἕως ἔτι θυμὸν ἐρύκει,
ἕξω ἐμάς, μετέπειτά γ' ἀτεμβοίμην ἑοῖ αὐτῇ.

III, v. 337/39 in der Rede des Argos (v. 320—366).
Schilderung des Pelias.

στεῦται ἀμειλίκτοιο Διὸς θυμαλγέα μῆνιν
καὶ χόλον, οὐδ' ἄτλητον ἄγος Φρίξοιό τε ποινὰς
Αἰολιδέων γενεήν, πρὶν ἐς Ἑλλάδα κῶας ἱκέσθαι.

Sehr geschickt wird der Auftrag hier als indirekte Rede dem Pelias in den Mund gelegt, um den Zorn des Aietes auf Pelias als den verantwortlichen Auftraggeber und Anstifter abzulenken.
III, v. 495/500, in der Rede des Jason (492—501).

φῆ δὲ δύω πεδίον τὸ Ἀρήιον ἀμφινέμεσθαι
ταύρω χαλκόποδε, στόματι φλόγα φυσιόωντας.
τετράγυον δ' ἐπὶ τοῖσιν ἐφίετο νειὸν ἀρόσσαι·
δώσειν δ' ἐξ ὄφιος γενύων σπόρον, ὅς ῥ' ἀνίῃσιν
γηγενέας χαλκέοις σὺν τεύχεσιν· ἤματι δ' αὐτῷ
χρειὼ τούσγε δαΐξαι.

verb. dic. *φῆ* und *ἐφίειο*. Abh. Konstruktion von *φῆ* faßt den Bericht des Aietes zusammen: v. 409/10. Abh. Konstruktion von *ἐφίετο* umfaßt den Bericht des Aietes: v. 411/8. v. 410 und v. 498 in gleichem Wortlaut unter notwendiger Kasus-Änderung: *φυσιόωντας — τες*.
III, v. 793—797, im Monolog der Medea (v. 771—801).

καί κέν με διὰ στόματος φορέουσαι
Κολχίδες ἄλλυδις ἄλλαι ἀεικέα μωμήσονται·
ἥτις κηδομένη τόσον ἀνέρος ἀλλοδαποῖο
κάτθανεν, ἥτις δῶμα καὶ οὓς ἤσχυνε τοκῆας,
μαργοσύνῃ εἴξασα.

In dieser fiktiven Chorrede wird der entscheidende Vorwurf aus der Mentalität des Volkes, wie es Medeas Entscheidung beurteilen muß und wird, mit der Vergröberung in der Beurteilung durch *μαργοσύνη* statt *ἵμερος* oder *ἔρως* diesem Niveau angeglichen von Medea konstruiert.

Zusammenfassung.

Zwei Gruppen:

1. Indirektes Referat tatsächlich erfolgter Äußerungen einer Person: III, v. 97/99; III, v. 337/39; III, v. 495/500.
2. Fiktive direkte Rede. Konstruierte Stimmung und Beurteilung einer Handlung durch eine Volksmenge: III, v. 793/97.

In Gruppe 1 ist III, v. 397 ff., durch typusbestimmenden Einleitungsvers vor III, v. 337 ff., und III, v. 495 ff., ausgezeichnet.

In Gruppe 2 wird der Einleitungsvers wie bei einer regulären Rede behandelt. Die kurze Rede ist stilistisch durch starke Pathosbetonung, Alliteration (*κηδομένη — κάτθανεν* und *ἀνέρος ἀλλοδαποῖο*) und anaphorische Stellung (*ἥτις — ἥτις*) in den einzelnen Satzgliedern, wodurch förmlich das „Mit-dem-Finger-Zeigen" angedeutet wird, ausgestattet.

Dritter Teil.

I. Kurzgefaßte Analyse eines Handlungsablaufes bei Homer. Aufgezeigt an Buch VI der Ilias.

II. Strukturelle Unterschiede im Einsatz von Szene und Rede bei Homer und Apollonios Rhodios.

1. Kurzgefaßte Analyse eines Handlungsablaufes bei Homer, aufgezeigt am VI. Buch der Ilias.

Vorbemerkung.

Die Wahl des VI. Buches der Ilias zur Analyse mit der Absicht, die Technik Homers mit der des Ap. zu vergleichen, wobei das Hauptaugenmerk dem Aufbau eines in sich geschlossenen Handlungsvorganges gilt, in welchem sich Szenen entwickeln und in diesen wieder Reden eingelagert sind, erfolgt nicht willkürlich, sondern weil die Mehrschichtigkeit des Gesamthandlungsablaufes hier besonders anschaulich ist.

Kurze Analyse.

Das VI. Buch weist zwei Teile auf:

1. Schlachtfeldhandlung,
2. Ilioshandlung.

Jede der beiden Handlungen zerfällt in mehrere die Handlung fortführende Szenen mit veränderten Schauplätzen.

Beide Teile sind so ineinander verflochten, daß, während noch die letzte Szene des ersten Teiles spielt, schon durch das Weggehen Hektors nach Ilios der zweite Teil mit seiner grundlegenden Schauplatzveränderung hineinspielt: die letzte Szene des ersten Teiles, die Glaukosszene, spielt, während Hektor schon unterwegs ist. Sie ist das Bindeglied zwischen den beiden Teilen und gleichzeitig der Höhepunkt des ersten Teiles, sowohl an äußerem Umfang als auch an innerem Wert. Diese Verflochtenheit des Handlungsgefüges zeigt sich aber auch innerhalb jedes einzelnen Teiles. Vier Szenen umfaßt der erste Teil:

1. Szene v. 37/ 65,
2. Szene v. 66/ 77,
3. Szene v. 73/118,
4. Szene v. 119/236.

Die beiden ersten Szenen spielen auf Seiten der Griechen, die dritte wechselt zu den Troern. Über diese drei Kampfszenen muß gesagt werden, daß nach dem summarischen Einführungsbericht von dem allgemeinen Kampfgewoge die Darstellung zu speziellen, anschaulich illustrierenden Abschnitten vorstößt. Die Reden in diesen Einzelszenen, in denen die Handlung stetig vorwärts getragen wird, bilden nicht etwa nur bewußte dramatische Erhöhungen der epischen Darstellung, sondern sie unterstützen die Handlung.

indem auf anderer Ebene eine Ablösung der Erzählungsform stattfindet und durch das sichtbare Hervortreten der sprechenden Träger des Handlungsablaufes die Ausdrucksform zu plastischer Anschaulichkeit gesteigert wird. Nicht die Notwendigkeit dominiert in ihnen, sondern das Bestreben nach Vollständigkeit zeigt sich, das szenische Geschehen durch die Reden zu beleuchten. In ihnen sammelt sich die Aktivität der Handlung und gibt für das nächstliegende Geschehen darüber hinaus noch für die neue Handlungsfolge Impulse. Die vierte und bedeutendste Szene zugleich stellt ein Kompromiß dar, indem durch Diomedes und durch Glaukos eine Verbindung zwischen beiden Fronten stattfindet. Die Sprechpartie beherrscht fast ausschließlich die lange Szene. Die Reden sind breit mit detaillierter Erzählung durchsetzt angelegt. Die Kampfesnot scheint vergessen zu sein. Sie ist wenigstens ausgeschaltet in dieser Szene. Die kompositorische Einfügung dieser Szene an dieser Stelle erweist sich als sehr planvoll und wirksam. Nach dem anfangs unbestimmten, dann in Einzelsituationen sich weitenden Geschehen mit seiner Krisenhaftigkeit auf beiden Seiten, die dann sich aber wieder löst und ein erneutes für beide Parteien noch unentschiedenes Vorgehen möglich macht (obgleich für die Troer die Lage schwieriger zu sein scheint), wendet sich das Kampfgeschehen einem Einzelkampf zu, der aber zu einem versöhnlichen und menschlich ergreifenden Ausgang führt. Das Sichverlieren in der episodenhaften Handlungsausweitung und die Erneuerung der Gastfreundschaft, die die Kampffeldsituation vergessen macht, zugleich mit der detaillierten Schilderung der genealogischen Verhältnisse, zeigt die Möglichkeit dieses epischen Stiles, der das Notwendige mit dem Wirksamen verbindet und noch nicht das kennt und als vorhanden zeigt, was eine spätere Zeit erst zu fordern lernt und lehrt, nämlich die Situationsforderungen des szenischen Ablaufes vor der abschweifenden Ausgestaltung des Episodenhaften dominieren zu lassen:

Die einleitende Rede des Diomedes (v. 123—143) durchbricht unbekümmert die Situationsschranken: der Hinweis auf Lykurgos wird zu einer kleinen Erzählung ausgeweitet (Epos im Epos).

Die Antwortrede des Glaukos (v. 145—201) bezieht in weit stärkerem Maße die epische Erzählung in die Rede ein, so daß man sagen kann, sie werde dadurch gesprengt. Ihr Charakter verwandelt sich. Die Erzählungsform wird in die Rede transponiert. Die Aufnahme solcher episch erzählenden Bestandteile weitet damit die Sprechpartie und gibt ihr epische Breite.

Die stoffliche Fülle wird nicht zurückgedrängt, unbegrenzt scheint die Fähigkeit und Möglichkeit zu sein, diese Stoffülle in den Strom der Erzählung einzuschalten. Ein Realismus sinnfälliger und plastischer Anschaulichkeit macht sich geltend. Nicht das Wesentliche wird betont, sondern das Streben nach möglichst wesentlicher Betonung und Einbeziehung aller für die Situation möglichen Einzelzüge tut sich kund. Die Reden ergänzen und erhöhen also nicht nur die epische Er-

zählung, sondern sie sind selbst ihr Verlauf. Ihre starke Beteiligung an der Handlung stellt auch die Träger der Reden in den Vordergrund. Ihre innere Haltung wird in ihnen zur Darstellung gebracht. Der zweite Teil umfaßt sechs Szenen:

1. Szene v. 242—286,
2. Szene v. 286—312,
3. Szene v. 313—369,
4. Szene v. 369—391,
5. Szene v. 391—502,
6. Szene v. 503—529.

Sechs Schauplatzveränderungen finden dabei statt. Nach jeder Szene läuft die Handlung hinter der augenblicklich sichtbar gemachten neuen Szene weiter. Es findet also wieder eine Verflechtung statt. Diese Mehrschichtigkeit des Handlungsablaufes bezeichne ich aus Gründen der Anschaulichkeit mit „Flechtwerkkomposition": Die erste Szene zwischen Hektor und Hekabe bringt die doppelte Zielsetzung des ganzen Szenenkomplexes:

A. Die Anordnung des Opfers (v. 269 ff.).
B. Den Entschluß, Paris wieder in die Schlacht zurückzubringen (v. 280 ff.).

Die Tempelszene darauf zeigt die unmittelbare Auswirkung der ersten Szene, deren zeitliche Dauer man sich so vorstellen muß, daß sie während des Handlungsablaufes der folgenden Szenen hindurch spielt (v. 312/13).

In der zweiten Szene gelangt der Plan, der in der ersten Szene entwickelt wurde, zur Ausführung, indem Hektor seine Absichten dem Paris kundgibt. Die Verwirklichung bahnt sich durch Helenas vermittelnde Stellungnahme an. Die Folgen dieser Unterredung werden eingeleitet: Paris will sich rüsten, während Hektor in seinen Palast eilt, um vor der Rückkehr in die Schlacht noch einmal seine Angehörigen aufzusuchen.

Eine neue Handlung wird in der Szene mit der Schaffnerin eingeleitet, indem sie von Andromaches Gang zur Mauer berichtet. Dorthin folgt nun Hektor und trifft unterwegs mit ihr zusammen. Während die Opferhandlung und die Rüstungshandlung des Paris in der Vorstellung weiterschwingen, entspinnt sich eine neue Handlungsphase: Die Begegnung Hektors mit Andromache führt zum Höhepunkt des Buches. Man kann hier von einer wirklichen „Szene"* sprechen, wobei die epische Erzählung die Stelle von „Regieangaben" vertritt. Die Reden sind derart komponiert, daß sie keineswegs einem bewußten Höhepunkt zustreben. Jede Rede beleuchtet eine bestimmte Phase der Handlung, die im Verlauf dieser Szene durch die Begegnung ausgelöst wird, und bringt eine bestimmte Haltung der sprechenden Personen jeweils zum Ausdruck. Bildet der erste Teil des Gespräches durch die Betonung des Affektes (ganz besonders verstärkt durch die Korresponsion und Gegenüberstellung eindeutig Affekt betonen-

* cf. Schadewaldt, Antike, Bd. 35, S. 154.

der Worte) eine Einheit, die die Reden direkt in die Sphäre des Pathos rückt, so bilden die Reden des zweiten Teils der Sprechpartie ebenfalls eine innere Einheit. In ihnen dominiert Ethos. Dadurch treten die beiden Teile der Sprechpartie in stärksten Kontrast zueinander. Das Ethos und Pathos dieser Sprechpartie machen sie so ergreifend, bringen diese starke geschlossene Wirkung hervor, die in ihrer tragischen Größe nicht umsonst zu den Gipfelpunkten aller epischen Darstellungen gezählt wird. Nirgends gleitet sie ins Sentimentale und Rührselige. Trotz der Hinwendung zum Familiären, trotz der Betonung des Intimen — ja des Genrehaften. Mehr als sonst zeigen diese Reden, wie sie dem Dichter Mittel sind, die agierenden Personen als Gestalten sichtbar zu machen. Darüber hinaus aber schafft dieser Abschied eine Möglichkeit, mittels der persönlichen Äußerungen der Personen diese selbst zu Verkörperungen normhafter Gültigkeit zu steigern. Nirgend wird das Pathos selbstherrlich und als Sensation — kurz: als bloßer Effekt — verwendet, sondern es dient dem Ethos, das diesen Abschied über jede Zufälligkeit dieser Handlung hinaus steigert zu einem Abschied typhaften Gepräges.

Die kurze sechste Szene (Paris hat während der vorangegangenen Szene seine Waffen angelegt), die den Abschluß des Buches und des Szenenkomplexes der Ilioshandlung bildet, führt dann aber wieder durch das Zusammentreffen der Brüder auf die in der dritten Szene eingeleitete Handlung hin und zu dem Punkt zurück, wo im ersten Teil auf dem Schlachtfeld zwischen Hektor und Helenos der erste Anstoß zur ganzen folgenden Handlung erfolgt war. Der kontrastreiche Wechsel der Szenen mit ihrer inneren Wechselbeziehung und Weiterwirkung auf eine später erzählte Szene hin, der strenge Fugencharakter des gesamten Handlungsablaufes im VI. Buch birgt in sich eine latente Dauerspanung, die gar nicht erst eines großen dramatischen Akzentes mit spannungserhöhenden Redepartien bedarf. Die innere Aktivität der Handlung mit ihren wechselreichen Szenenbildern kennt keine bewußten Spannungserhöhungen durch besonders herausgehobene Sprechpartien. Für die Stellung der dennoch recht reichlich auftretenden Reden innerhalb der Szenen ergeben sich damit andere Voraussetzungen: In der Rede oder Sprechpartie vollzieht sich der Ablauf der Handlung, und zwar der einer mehrschichtigen Handlung, in der Art, daß das erzählende Element weiterläuft.

Auffällig ist, wie stark die Kontraste betont werden, wie die beiden Handlungsabläufe: die Ilios- und Schlachtfeldhandlung, in einer Art sich gegenüberstehen, daß man von einem antithetischen Parallelismus sprechen kann, der sich auch innerhalb der Szenen deutlich aufzeigen läßt. Folgendes Schema verdeutliche die Hauptlinien: Siegesstimmung bei den Griechen — Not beim Troerheer; Not beim Troerheer — Sorge in der Stadt. Steigerung von den Massenszenen nach vorangegangenem summarischen Bericht zu den

großen Einzelszenen, deren bedeutendste in der Schlachtfeldhandlung die Glaukos-Diomedes-Szene darstellt. Die Ilioshandlung enthält ebenfalls ihre große Steigerung. Den Höhepunkt bildet die Begegnung Hektors mit Andromache. Dieser Abschied korrespondiert mit der freudigen Wiedersehensbegegnung in der Glaukosszene. Eine dreifache Steigerung erfährt die Darstellung, wie Hektor als Gestalt vorgeführt wird: als Feldherr und Sohn in der Begegnung mit der Mutter, im Zusammentreffen mit Bruder und Schwägerin als Bruder und Schwager, mit der Schaffnerin als Hausherr und zuletzt im selben Rahmen des engeren familiären Bereiches als Gatte und Vater. Den Gegensatz zu ihm verkörpert Paris. Ein anderer Kontrast zeigt sich in den ersten Schlachtfeldszenen: Die Milde des Menelaos — Agamemnons Härte. Nestors Unerschütterlichkeit in schwieriger Lage — die Bedenklichkeit der Troer in ihrer Beratung wegen des Opfers. Weit über den Rahmen dieses Buches aber werden Beziehungen nach rückwärts und vorwärts in der Gesamtkampfhandlung der Ilias sichtbar durch Hinweise in den Reden: Helena spricht vom Zweikampf des Paris mit Menelaos. Hektors Todesahnung weist auf das 22. Buch hin.

Nicht ist auf die technischen Hilfsmittel verzichtet worden, die — um das Hervorstechendste zu nennen — Korresponsion, Kontrast, antithetische Formulierung oder Parallelismus in der Tektonik gewähren. Aber all das erscheint immanent und eingeordnet, d. h. untergeordnet. Kein kalter Kunstverstand hat dem Stoff Gewalt angetan: Bei aller Bewußtheit atmet alles eine innere Natürlichkeit und organisch erwachsende Zwangläufigkeit aus.

2. Strukturelle Unterschiede im Einsatz von Szene und Rede bei Apollonios und Homer.

Auch die homerische Form ist das Ergebnis einer langen Rhapsodentradition. Ap. stand ihr als später Nachfahre gegenüber, übernahm sie bewußt und bildete sie weiter. Der Vorwurf billiger imitatio trifft ihn nicht. Mit der Benutzung des heroischen Versmaßes übernahm er nur das äußere Kleid (1, 2*). Altepische Wortformen (3, 4) werden einbezogen. Die Archaisierung schafft eine kongruente Sprachform.

Während Homer ohne Rücksicht auf Bücherumfang erzählt (die Gliederung in Bücher, d. h. Zusammenfassung einzelner Handlungsabschnitte in Buchheiten ist erst später erfolgt), komponiert Ap. von vornherein sein Epos auf Zusammenfassung in Bücher (5). Beweis dafür sind gegenüber dem einen Proömium der Ilias und auch der Odyssee die drei Proömien in den Argonautika. Sein Streben geht dahin, zwar die homerische Kontinuität der Gesamthandlung durch die Verteilung des Stoffes auf mehrere Bücher zu wahren, diese unzeitgemäße Darstellungsmethode aber abzuschwächen

* Arabische Ziffern bezeichnen die Bemerkungen, die auf S. 196/97 folgen.

und den Forderungen seiner Zeit durch Episoden (6) mit Szenenhäufungen (d. h. Szenenkomplexen) und exponierten Szenen, die geschlossene Einzeldarstellungen im Zuge der Gesamthandlungen bringen, anzugleichen. Daraus ist der Doppelcharakter dieser Technik, die zwei Stoffbehandlungsmethoden kompromißhaft zu vereinigen sucht, zu verstehen. Ap. gruppiert also seinen Stoff ganz anders, hat ein Schema vor Augen und weist, wie die Analyse zeigte, diesen Bucheinheiten durch besonders gesteigerte Handlungshöhepunkte spezielle Funktionen zu. Jedes Buch bildet im Rahmen der Gesamthandlung eine Art von Kleinepos, das eine Einheit bildet. Und in jedem Buch zerfällt die Handlung wieder in aufeinander bezugnehmende Episoden mit oft mehreren Szenen, die aber wiederum das Streben zeigen, den Stoff spannkräftig in noch kleinere Einheiten zu ballen, um durch solche dramatische Zuspitzung der Handlung darzustellen, was das alte Epos durch seine innere Stoffülle — Handlungsmächtigkeit —, verbunden mit der mehrfachen Verflechtung gleichzeitiger Handlungsvorgänge, nicht nötig hatte. Während bei Homer die Szene in der epischen Erzählung ruht und nur eine gesteigerte Form der Verlebendigung, Vergegenwärtigung und der Präsensbetonheit dieses Erzählungstiles darstellt, wird bei Ap. die Anwendung dieses Plastizität schaffenden Ausdrucks- und Stilmittels zu einem Faktor in der Ablauffolge seiner Erzählung, der der Szene eine weitaus größere Prägnanz verleiht. Die Distanz, die Ap. seinem Stoff gegenüber einnimmt, ist durch seine wissenschaftliche, historische Einstellung bedingt. Die Erzählung trägt bei ihm einen deutlich distanzierenden Vergangenheitscharakter. Die Szene mit ihrer oft peinlich genauen Fixierung im Lokalen (7) und Temporalen — ihre Zeit-Raum-Bestimmung — hebt sich auch da, wo einmal eine Ausnahme mit dieser Art szenischer Sichtbarmachung gegeben wird, bestimmt gegen die epische Erzählung ab. Sie bedeutet eine Steigerung, indem das Ereignis in ihr komprimiert, in festem Rahmen eingespannt, vorgeführt wird. Die Rahmengebung verstärkt dabei aber gleichzeitig die Distanz. Um einen Ausgleich zu schaffen, muß die Ökonomie der Szene in ihrer inneren Spannung besonders ausgewogen werden. Ihre Dynamik findet in der stets eine Szene begleitenden Redepartie ihr Ziel. Der Szene steht also ein ganz bestimmter Zweck innerhalb der epischen Handlung zu. Der Wirksamkeitscharakter der homerischen Szene wird damit erhöht zum Wichtigkeits- und Notwendigkeitscharakter für den epischen Zusammenhang. Die Szene bei Ap. wird durch die innere Verknüpfung (8) zum Vorangegangenen und durch den Hinweis auf die folgende Handlungsphase, wobei also die Szene zum Knotenpunkt der Handlungsfolge wird, sehr im Gegensatz zu Homer in ihrem inneren Wert betont, denn die homerische Szene steht nur in Ausnahmefällen in solcher inneren Bezogenheit und systematischen Verflechtung. Die dramatische Stoffkonzentration geschieht durch die sorgsame Scheidung des epischen

Handlungsstromes in reine Erzählungspartien und Sprechpartien. Dem Gegenüberstellen solcher klar geschiedenen Partien ist nochmals übergeordnet die wenn irgend angängige szenische Umrahmung (9), die einen festen Raum herstellt, in dem der jeweilige Handlungsabschnitt sich vollziehen kann. Der szenische Rahmen ist aber nur Mittel zum Zweck, um die Handlung in einem Bild plastisch sichtbar zu machen und die Stimmung, die sich oft in minutiöser Genrekunst verästelt, als wesentlichen Bestandteil zu vermitteln. Die homerische Szene ist Ausweitung des erzählerischen Momentes, wobei die konkrete und naive Freude am Dinglichen das Übergewicht hat. Die Szene bei Homer ist Erzählung (10) eines Handlungsteiles mit absichtsloser Detaillierung, wobei das einzige Bestreben, das eine Absicht verraten lassen kann, darin besteht, eine möglichst große Totalität der Handlung zu bringen. Die Szene bei Ap. läuft dagegen auf eine höchst nuancierte Darstellung hinaus. Im Genrehaften verrät sich die absichtsvolle Technik, die Szene pointenhaft zu steigern, die seelische Spannung sorgfältig herauszuschälen, zu analysieren, die wesentlichen für die Handlung eindeutigen Momente auszusondern und den jeweiligen Handlungsabschnitt in seiner besonderen Bedeutung für die folgende Handlungsphase klar herauszuarbeiten. Bei H. tritt uns organische Szenenvielfalt mit einem Handlungsgefüge entgegen, das in der Analyse kurz mit dem Begriff „Flechtwerkkompositionsstil" zu kennzeichnen versucht wurde. Wo Vielfalt (11) des Handlungsgefüges bei Ap. auftritt, ist sie konstruiert, um einerseits die lineare Handlungsstruktur und Handlungsfolge polyphoner zu gestalten, andererseits, um von verschiedenen Standpunkten aus die Handlungsfolge, die Handlungsmotivationen zu beleuchten und die Monotonie zu durchbrechen. Bei Ap. bildet die Erzählung die Basis, auf der die Szene, durch den Einsatz der Redepartie die epische Erzählung erhöhend aufgebaut wird. Homers Szene ist gesteigerte Erzählung, wobei Redepartie und Erzählungspartie auf gleicher Stufe stehen. Da die Rede bei ihm nur ein anderes Gestaltungsmittel (12) ist, steht sie im Gegensatz zur Rede bei Ap., der ein Mittel zum Zweck (13) aus ihr macht. Die Statik bei Homer kontrastiert mit der Dynamik bei Ap. Daher treffen wir bei ihm auch psychologische Analyse, während H. kein Innen kennt, sondern stets gegenständlich die Oberfläche zeichnet. Die Betonung der Szene (14) bei Ap. bedingt aber auch eine gewisse, fast gesetzmäßige Ablösung der Erzählung und Schilderung durch Redepartien. Daher die in der Analyse oft mehr oder minder hervortretende *ἐν καιρῷ*-Stellung der Reden im szenischen Verlauf. Bei H. können jederzeit Szenengebilde aus der epischen Darstellung hervortreten, ohne daß jemals das Prinzip methodisch angewandt wird, nur dort die Szene in einer Sprechpartie kulminieren zu lassen, wo das spannungskräftige Schwergewicht, der Hauptakzent der Szene liegt. Während H. den Einzelvorgang in allen seinen Phasen mit oft souveräner Gleichgültigkeit gegenüber real vorstellbarer Möglichkeit zu absoluter

Wichtigkeit erhebt und die Teilphase total zu erfassen sucht, geht Ap. von einer Ganzheit aus, aus der sich die Teilvorgänge immer in Hinblick auf das Ziel in linearer Ausrichtung und Eindeutigkeit lösen, wobei sie in stetiger Wechselbeziehung (15) untereinander und zum Ganzen stehen, und die Szenenhöhepunkte, durch die Reden verdeutlicht, die Verknüpfungspunkte dieses in der Analyse durch den Begriff „Kettenkomposition" gekennzeichneten Stiles darstellen. Der summarische epische Vorbericht im VI. Buch der Ilias bei den beiden großen Handlungsabläufen kann als Vorläufer des Stiles bei Ap. angesehen werden, der den größeren Zusammenhang kurz einführend skizziert und daraus die Einzelszenen als Unterteilungen hervortreten läßt, die die Handlung plastisch und dramatisch in greifbar sinnliche Vorstellungshaftigkeit ausmünden lassen. An den Höhepunkten der Handlung wird bei H. der Erzählungsstil lebhaft und knapp. Das spezifisch epische Element des stetigen Vorwärtsschreitens wird dann zurückgedrängt. Diese Angleichung des Ausdruckes an die innere dramatische Spannungsintensität wird bei Ap. systematisch ausgebaut (16). Die Gleichgültigkeit (17) Homers gegen Wahrscheinlichkeitserwägungen, wobei die Situation zugunsten einer fesselnden Einzelheit (18) vernachlässigt wird, lehnt dagegen Ap. konstant ab. Sein Realismus kennt keine solchen Konzessionen: daher auch keine Reden in Momenten, die nur Handlungen und Taten verlangen. Die Funktion der homerischen Szene ist nicht von dieser entscheidenden Bedeutung wie die der Szene bei Ap. Homer entwickelt Möglichkeiten nach allen Richtungen, die aber erst in einer späteren Zeit auswählenden Entscheidens bei Ap. als Ergebnis und als Frucht forschenden Bemühens um die Wirkung darstellerischer Kunstmittel zu gelten haben. Wir können hier ohne Bedenken von epigonenhaftem Intellektualismus — einem Rationalismus, dem sicheren Zeichen absterbender Kultur —, ja von ekklektizistischer Haltung sprechen. Die Scheidung in „sentimentalisches" Dichten für Ap. und „naives" Dichten für Homer trifft vielleicht am klassischsten den Abstand der beiden Dichter voneinander. Die alten archaischen Formansätze der Handlungsgliederung in Episoden oder Szenen, d. h. Abwechslung der epischen Erzählung mit Gesprächspartien, werden durch Ap. von den Schlacken organischer Zufälligkeit befreit, allerdings aber damit eines Elementes beraubt, das die Ursprünglichkeit und quellende Frische naiven Dichtens vermissen läßt. Während H. als *πρῶτος εὑρετής* seinem Stoff gegenübersteht, und die Fülle dieses Stoffes Darstellungsformen in freier Entfaltung aller Möglichkeiten herausstellt, geht Ap. an seinen Stoff heran mit dem Blick auf das große Vorbild hin in dem bewußten Streben, Beziehungen zu diesen alten Formen herzustellen. So mannigfaltig die homerische epische Technik das Stoffliche in immer neuen Formen anpackt, bilden sich doch für bestimmte Handlungen Ansätze und Ausprägungen einer Typik (19) gerade in der szenischen Erfassung des Stoffes aus. Ebenso geschieht dieses bei Ap. Aber

der wechselsuchende Formwille sucht dabei in echt hellenistischer Variationsmanier (20), das Ähnliche immer neu zu formen. Die nuancierte Ausgestaltung bleibt oberstes Gesetz dieser Kunst. Während H. kein Bedenken trägt, das Wechselnde in konstanter Formelfassung mit geprägter und oft erprobter Formulierung erneut zu kennzeichnen, ist Ap. peinlich bedacht, das Konstante dauernd wechselnd mit Umprägungen neu zu fixieren. Eine Wiederholung sogenannter stehender Wendungen erhält bei ihm eine besondere Betonung und erfüllt dann einen ganz bestimmten Zweck. Unter welchen Gesichtspunkten man auch an H. und Ap. herantritt, immer wird man im Kern diese prinzipiellen Unterschiede feststellen können. Einen der wesentlichsten stilistischen Unterschiede bildet im Gegensatz zu H. die Anwendung des Leitmotives (21), das als Thematik eine Szene beherrschen oder über ganze Szenen hinweggreifen kann. Das Vorbild hierzu lieferte erst die Tragödientechnik. Ebenso gehört hierzu der Begriff der Korresponsion, der oft mit dem leitmotivischen Auf- und Anklingen bestimmter Worte identisch ist. Auch die Wortmalerei und Alliteration muß erwähnt werden, denn auch sie sind Mittel, die ebenfalls die Tragödie zu hoher Vollendung ausbildete. Alle diese Formelemente schaffen der Szenenstruktur und der bildhaften Abrundung der Erzählungspartien eine straffe Ökonomie, die offensichtlich aus einer inneren Wahlverwandtschaft beider Dichter — nämlich des Ap. und Euripides — heraus ihre logische Beziehung sehr stark zur euripideischen Gestaltung und Formung hat, wie es nicht nur ein paar entscheidende Szenen zeigen*. Dem Zweckcharakter der Szene im Handlungsablauf bei Ap. entspricht die Stellung der Redepartien in der Szene.

Es bekundet sich darin der künstlerische Wille innerhalb des jeweiligen Handlungsabschnittes auf die Rede, in bewußter Steigerung der Ausdrucksmittel, den stärksten Wirkungsakzent zu übertragen. Dem bewußten Einsatz der Rede entspricht dann auch eine bewußte Einschränkung dort, wo kein Akzent auf der Handlung liegt, wo keine Spannung in latenter Form nach akuter Steigerung drängt. Hierher gehört die „unterdrückte Szene" und damit auch die „unterdrückte Rede". Da bei Ap. im Gegensatz zu H. der Blick dauernd auf die unablässige Folge der Ereignisse gerichtet ist, steht die Rede nur dort, wo es wesentlich für das Verständnis ist und dem Zusammenhang dient. Bei H. ist alles auf Gegenwart abgestellt, daher die unbegrenzte Einbaufähigkeit von Reden in die epische Handlung und „unbegrenzte Erweiterungsfähigkeit" (22) der homerischen Rede. Bei Ap. ist alles auf den Hintergrund bezogen. Jeder Handlungsvorgang dient dem Telos, dem fernen Ziel, daher zweckentsprechender Einsatz der Rede: sie ist auch Telos der Szene! Die Redeform als solche übernimmt Ap., wobei eine ganze Menge bestimmter inhaltlich auch bei H. entwickelter Redetypen

* cf. hierzu Schadewaldt über die innere Form der euripideischen Tragödie im Gegensatz zu Sophokles in „Monolog und Selbstgespräch", S. 104/5.

Verwendung finden (Gebet, Klage, Bitte, Bericht, Auftrag, Rat usw.), aber ihr Inhalt erfährt eine Umwandlung, da in ihm sich nicht das epische Moment der Handlung in verkleinertem Maßstabe widerspiegelt (also keine Einlage im Sinne einer „epischen Novelle" etwa), sondern indem die Rede zum Organ wird, die dramatische Spannung in Bezugnahme auf das jeweilige Handlungsmoment zu betonen und die szenische Wirkung durch diese prägnant zu fixieren. Die Funktion der Rede bei H. ist nicht mit dieser Konsequenz wie bei Ap. aus den Voraussetzungen einer Szene entwickelt. Während bei Ap. die Rede aus dem Rahmen der technisch konsequent aufgebauten Szene nicht wegzudenken ist, trägt die homerische Rede dieselben Züge wie die homerische Szene: ungezwungene Anwendung der Rede auch dort, wo kein Akzent der szenischen Handlung es verlangt. Da dem homerischn Epos eine eigentliche zielstrebige Spannung (23) fehlt, fehlt sie auch seinen Ausdrucksmitteln. Ansätze dazu sind natürlich vorhanden. Dieser breiten Episierung, die aus der Stoffülle herrührt, entspricht dann auch die Episierung der Redepartien. Während also Ap. die archaische Redeform übernimmt, verwendet er sie anders als H., indem er ihren Inhalt perspektivisch auf den jeweiligen Handlungspunkt ausrichtet. Die Rede entnimmt aus der Handlung erwachsende Funktionen. Während in den homerischen Reden jederzeit epische Bestandteile (24) Einlaß finden können und sie sich in keiner grundlegenden Weise von der erzählenden Partie abheben; selbst dort, wo ein leidenschaftliches Pathos aufklingt, steht zwischen Erzählung und Rede bei Ap. ein Trennungsstrich, der nicht bloß durch die Einführungsverse mit einer Art Ankündigungssignal gezogen wird. Diese Ankündigungen werden bei Ap. mit einer Freiheit behandelt, die H. noch nicht besitzt. Ap. variiert fast ausnahmslos auch innerhalb desselben Typus (25) und charakterisiert die Rede durch psychologische Zusätze (Hinweis auf den Typus der Rede oft im Einleitungsvers sowie Unterstreichung des Typus im Ausleitungsvers). In diesem Zusammenhange mag auch ein Hinweis auf eine Kategorie von Reden geschehen, die bei Ap. für sich stehen, auch wenn sie auf einen bei H. schon vorgebildeten Typus Bezug nehmen. Gemeint sind die monologischen Selbstentscheidungen und monologischen Einzelreden der Medea in ihrem Seelenkonflikt zwischen ἵμερος und αἰδώς (26). In ihnen vollzieht sich mehr, als den übrigen Reden an funktioneller Bedeutung im Rahmen der Szene zugeteilt wird. Hier vollzieht sich eine psychologische Entwicklung, die über ganze Handlungsabläufe hinweggreift und eine einzigartige Verbindung der seelischen Entwicklungsphasen — genauer: der erotischen Stadien, die die Heldin durchlebt — herstellt. Zusammenfassend läßt sich über den prinzipiellen Unterschied der beiden Redeformen, ihren Einbau in die Handlung, ihren Gehalt, ihre äußere Form bei H. und Ap. vielleicht folgendes sagen (wobei gelegentlich Modifikationen ausgeschaltet werden sollen, um die große Linie zu skizzieren).

Die Rede bei Ap. unterstreicht die Handlung. Sie dient dem Telos der Szene. Sie steht an der konstruktionsmäßig besten oder fruchtbarsten Stelle, dort, wo der Hauptakzent des Handlungsabschnittes liegt. Dabei kann es vorkommen, daß eine ganze Gesprächspartie, wie etwa die Jason-Medea-Szene im Tempel es zeigt, ἐν καιρῷ (27) steht. Die Rede steht im Kontrast zur epischen Erzählung. Sie enthält modifiziert gewisse epische Bestandteile nur gelegentlich, z. B. in den sogenannten Berichtreden. Sie dient der dramatischen (28) Erhöhung der Erzählung. Ihr Gehalt paßt sich den Erfordernissen der Handlung an. Sie dient der Dynamik der Handlung und erfährt in ihrem Dienst jede erforderliche Konzentration und Stilisierung. In ihr offenbaren sich die Zusammenhänge zwischen aufeinander folgenden Handlungsabschnitten. Sie klärt bestimmend zuerst die szenische Lage, und dann erst dient sie der Charakterisierung der Handlungsträger. Sie unterstreicht die Stimmung, die in der vorausgegebenen szenischen Umrahmung angeschlagen wird (z. B. besonders bei den Medea-Monologen und dem Mondgöttin-Monolog).

Die Rede bei H. dient wesentlich der äußersten Anschaulichkeit und Verlebendigung der Handlung. Die Handlung geht in ihr besonders, wenn ganze Redeverbände als Gesprächspartien auftreten, mit derselben epischen Breite des epischen Erzählungsstiles weiter. Das episierende Element bleibt also in der Redeform erhalten, auch wenn die Handlung leidenschaftliche Formen annimmt. Jede Gelegenheit kann Anlaß zum Redeeinsatz innerhalb eines szenische Form annehmenden Handlungsabschnittes geben. Konzentration und Stilisierung werden nicht angestrebt. Während die Rede bei Ap. unterstreicht, was die Beschreibung schon als Ergebnis brachte, oder wie in ihr erst der Sinn des Ereignisses geformt wird, wie eine Handlung oder Stimmung einer Person gedeutet werden soll, überläßt H. die Schlußfolgerung dem Hörer. H. weckt damit mehr die Anteilnahme (durch solches Offenlassen) in der Phantasie des Hörers, während Ap. ihm fertige Ergebnisse vorführt und ihn ganz nach seinen Intentionen leitet.

So zeigt sich also, daß die Funktion der Szene im Handlungsablauf und die mit der Szene unlöslich verbundene Rede bei Ap. trotz formaler äußerlicher Ähnlichkeit innerlich prinzipiell verschieden von der Szene bei H. ist. Grundsätzlich läßt sich nun für die Szene und Rede bei Ap. funktionelle Bedeutung im epischen Handlungsablauf nachweisen. Denn die zu ihnen führenden und von ihnen fortleitenden Beziehungen in der kontinuierlichen Ereigniskette steigern die Szene und die Rede und schaffen ein Kontrastgewicht zur epischen Erzählung, wie es H. mit solcher Prägnanz und Absichtlichkeit noch nicht kennt.

Anmerkungen

zu „Strukturelle Unterschiede im Einsatz von Szene und Rede bei Apollonios und Homer".

1 Sehr zu unterscheiden ist die bewußte Imitatio durch Abwandlung alter Motive, z. B. das Motiv der *Διὸς ἀπάτη*. Am sinnfälligsten in der Arete-Alkinoos-Beratung im Buch IV.
2 Wilam., H. D. II, S. 203, 224, 227.
3 F. Rütten, de Vergilii studiis Apollonianis, S. 10.
4 H. Faerber, S. 97, Anm. 5. — G. Marxer, Die Sprache des Ap. in Bezug zu H.
5 R. Wyss, S. 28 ff.
6 Die homerische Episode ist Vorform für die szenische Prononcierung der epischen Erzählung, z. B. Ilias VI, Glaukosepisode.
7 Im Gegensatz zu H. cf. Wilam., „Das homerische Epos", S. 15.
8 Korresponsion innerhalb der Szene zwischen Erzählungs- und Sprechpartie, darüber hinaus aber auch in weitestgehender Weise. Eine systematische Erfassung des gesamten Materials wäre eine lohnende Aufgabe. Hier konnten nur besonders wirksame Stellen angedeutet werden.
9 Das homerische Epos vernachlässigt die szenische Umrahmung. Hauptinteresse bildet der „Mann". Das zeigen: *ἀνδρεία* — *ἀρετή*! cf. Anm. 7.
10 Über Erzählung und Darstellung bei H. und Ap. cf. L. Klein.
11 cf. Buch III und IV in d. Arg. in der Handlungsablaufanalyse, Teil I.
12 z. B. Ilias VI, Reden in der Schlachtfeldhandlung: Szene 1 Menelaos und Agamemnon situationsgemäß unnötig, aber der „Mann" wird charakterisiert.
13 z. B. Abschied Jasons von Hypsipyle und Alkimede. Nicht die Charakterisierung der Personen steht im Mittelpunkt, sondern der Abschied an sich wird motiviert und der Zusammenhang zum Folgenden angebahnt. Gleichzeitig wird die Möglichkeit gegeben, die Abschiede von den Angehörigen (Mutter als Beispiel und Weib als Beispiel in typischer Steigerung und Kontrast zueinander) repräsentativ darzustellen.
14 D. h. das bewußte oder unbewußte Sehen des Bildes — dieses ist der unbedingte Einfluß von der Tragödie her.
15 Leitmotiv und innere Korresponsion.
16 Homerisierende Szenen: d. h. solche, in denen die Sprechpartie zum Träger der Handlung selbst wird, z. B.: Streitszene am Strand von Pagasai. Gespräch bei Tisch mit Aietes. Alle olympischen Szenen in Buch III.
17 Ilias I, 194; IV, 223; XXIII, 403; VI Glaukosepisode. Od. XIX, 467, u. a. m.
18 cf. Ilias VI, 1. Szene.
19 W. Arend, S. 127.
20 L. Deubner, Ein Stilprinzip hellenistischer Dichtkunst. N. J. 1921.
21 Beispiele hierfür sind: (Die hauptsächlichsten, auf Vollzähligkeit lege ich keinen Wert. Das mag einer anderen Arbeit, auf die ich schon hinwies, vorbehalten bleiben.) Das *νεῖκος*-Motiv in den Streitszenen in Buch I. Das *δόλος*-Motiv in den Götterszenen in Buch III, seine Weiterleitung in

der Szene Medeas mit Chalkiope und Medeas mit den Dienerinnen. Ebenfalls in den Apsyrtosszenen und im Lemnosabenteuer. Das *ἀμηχανίη*-Motiv, cf. Teil I, S. 40/41, in Buch II, v. 859 ff. Das *ἔρως*-Motiv in den Monologszenen. Und cf. Exkurs in Teil I, S. 85/87. Das *ἐφέστιος*-Motiv in der Kirkesszene. Das *ὑπερβασίη*-Motiv in dem Abenteuer mit Amykos. Das *ὑπερφίαλος*-Motiv der Aietesszenen.

22 R. Heinze, Vergils epische Technik. Zitiert A. W. Schlegel, S. 414.

23 Die Ilias ist konzentriert auf die Menis und damit auf das Geschehen weniger Tage. Ap. dagegen gibt den Ablauf des ganzen Zuges von der Ausfahrt bis zur Heimkehr.

24 Ilias IV, 164; VI, 448; XXII, 368.

25 z. B. die kleinen Variationen, selbst in vollkommen farblosen Ausleitungsversen, etwa wie: *ἦ ῥα — φάτο — ἔφατ' — ὣς ἄρ' ἔφη — ὣς φάτο — ὣς ἔφατ'* usw.

26 Das sind psychologische Begriffe. Bei H. kämpfen bei allen Selbstentscheidungen ethische Begriffe um Innehaltung oder Aufgeben. cf Hektor im Todesmonolog. In der Od. *ν* v. 17 ff. ist schon ein Übergang in der Selbstbeschwichtigung zu spüren.

27 cf. Anm. 16.

28 Innere und äußere Dramatik cf. Teil I, Bemerkungen zur Szene im Palast des Königs Aietes. In der Streitszene wegen des Zurückbleibens von Herakles. In den Lemnosszenen. In der Chalkiope-Medea-Szene. Die Überlistung der Aphrodite. Aietes glaubt nicht an Verrat Chalkiopes und Medeas. Die Apsyrtosepisode. Die Überlistung des Alkinoos.

Literatur.

Arend, W.: Die typischen Szenen bei Homer. Problemata, Heft 7, Berlin, Weidemann, 1933.

Blumberg, K. W.: Untersuchungen zur epischen Technik des Ap. v. Rh. Diss. Leipzig 1931.

Deubner, L.: Ein Stilprinzip hellenistischer Dichtkunst. Neue Jahrbücher, Band 47, 1921, S. 361—378.

Faerber, H.: Zur dichterischen Kunst in Ap. Rh.' Argonautika. (Die Gleichnisse.) Diss. Berlin 1932, S. 103/04.

Göhl, Fritz: Formen und Formeln der epischen Dreiheit in der griechischen Dichtung. Tübinger Beitr. z. Altertumswissensch, Heft 26, 1935.

Grajew, F.: Untersuchungen über die Bedeutung der Gebärden in der griechischen Epik. Diss. Freiburg 1934.

Heinze, R.: Vergils epische Technik. 3. Aufl. Leipzig-Berlin 1915.

— Ovids elegische Erzählung. SB. Sächs. Akad. Leipzig, Teubner, 1919, Kap. 7, S. 110 ff.

Hensel, L.: Weissagungen in der alexandrinischen Poesie. Diss. Gießen 1908.

Hentze, C.: Monologe in den homerischen Epen. Philologus 63, 1904, Seite 12—30.

— Chorreden in den homerischen Epen. Philologus 64, 1905, S. 254—268.

Hölzle, R.: Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos. Diss. Freiburg 1934.

Immisch, O.: Die innere Entwicklung des homerischen Epos. Leipzig 1904.

Jacobsohn, H.: zum homerischen „*ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν*". Zeitschr. f. vergl. Sprachf. d. indogerm. Sprachen, 62, 1934.

Jordan, Hedwig: Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias. Diss. Breslau 1905.

Keyßner, K.: Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus. W. Kohlhammer, Stuttgart 1932.

Klein, L.: Die Göttertechnik in den Argonautika des Ap. Rh. Philologus 86, 1931, S. 18—51.

Körte, A.: Hellenistische Dichtung: Leipzig, Kröner, 1925.

Leo, Friedrich: Der Monolog im Drama. Abh. d. Göttinger Ges. d. Wiss., 1908, S. 2 ff.

Lösch, W. M.: Die Einführung der direkten Rede bei den epischen Dichtern der Römer. Diss. Erlangen 1927, S. 3—13.

Marshall, M. G.: The Argonautica of Ap. Rh., Book III. Cambridge: University Press 1928, S. XXXI.

Marxer, Gertrud: Die Sprache d. Ap. Rh. in ihren Beziehungen zu Homer. Diss. Zürich 1935.

Mehmel, Fr.: Valerius Flaccus. Diss. Hamburg 1934.

Meuli, K.: Odyssee und Argonautika. Berlin, Weidmann, 1921.

Mundt, J.: Der Traumglaube bei Homer. Greifswalder Beitr. z. Lit. und Stilforschung, Heft 9, 1935, S. 44.

Mülder, D.: Götteranrufungen in Ilias und Odyssee. Rhein. Mus., 78, S. 35—53, und 79, S. 7—34.

Schadewaldt, W.: Monolog und Selbstgespräch. Neue phil. Unters., Heft II, 1926.
— Homerische Szenen in Buch VI der Ilias. Antike, Band 35.
— Iliasstudien. Abh. d. Phil.-Hist. Klasse d. Sächs. Ak. d. Wiss. Nr. VI, Band XLIII, Verlag S. Hirzel in Leipzig, 1938.
Schlegel, A. W.: Kleine Schriften, Band 11, S. 193 ff.
Tietze, Fr.: Die eurip. Reden und ihre Bedeutung. Diss Breslau 1933.
Trojan, F. v.: Handlungstypen im Epos. München 1926 (Wortkunst).
Voigt, Chr.: Überlegung und Entscheidung bei Homer. Panbücherei, Phil. Gruppe Nr. 16, S. 69 ff. u. S. 80 ff., Berlin, Panverlagges. 1934.
Wendel, Thilde: Die Gesprächsanrede im griech. Epos und Drama der Blütezeit. Tübinger Beitr. z. Altertumswiss., Heft 6, 1929.
Wilamowitz, Ulr. v.: Das homerische Epos. Ein Vortrag. Berlin, Weidmann, 1927.
— Hellenistische Dichtung, Bd. 2, S. 213, Berlin, Weidmann, 1924.
— Die Heimkehr des Odysseus, S. 189, S. 196 ff., Berlin, Weidmann, 1927.
Wille: Auf welche Weise stellt Homer eine Verbindung zwischen der direkten Rede einer Person und dem Folgenden her? Progr. Neustettin 1885, Nr. 121 und Nr. 124.
Wyß, R.: Die Komposition von Ap.' Argonautika. Diss. Zürich 1931.

Lebenslauf.

Am 18. September 1906 bin ich, Rolf Ibscher, als Sohn des Papyruskonservators der Staatlichen Museen in Berlin, Dr. h. c. Hugo Ibscher, und dessen Ehefrau Anna geborene Heinrich, zu Berlin-Charlottenburg geboren. Ich besuchte das Staatliche Kaiserin-Augusta-Gymnasium in Charlottenburg und erwarb mir im März 1928 das Reifezeugnis. Ich studierte vom Sommersemester des gleichen Jahres an bis zum Sommersemester 1931 an der Universität in Berlin. Im Wintersemester 1931 und Sommersemester 1932 studierte ich in München weiter.
Ab Herbst 1932 trat ich in die Staatlichen Museen in Berlin ein und arbeitete bei meinem Vater praktisch auf dem Spezialgebiet der Konservierung von Papyri. Ich ließ mich deswegen exmatrikulieren. Da ich aber die angefangenen Studien einem Abschluß zuführen wollte, wandte ich mich nach zweijähriger Pause 1934 wieder der klassischen Philologie zu und begann mit der Bearbeitung meines Dissertationsthemas. Ich hatte noch ein Pflichtsemester in München zu absolvieren und ließ mich im Sommersemester 1935 erneut dort immatrikulieren. Erst 1936/37 aber konnte ich nach nochmaliger Beurlaubung vom Museumsdienst die Arbeit in München einem provisorischen Abschluß entgegenführen. Ihre völlige Beendigung zögerte sich infolge widriger Umstände und nach Ableistung freiwilligen Heeresdienstes (Frühjahr bis Herbst 1937) bis in den Winter 1937/38 hinaus.
Meine Lehrer waren die Herren Professoren Borcherdt, Dessoir, Deubner, Jaeger, Noack, Norden, W. Otto, R. Pfeiffer, Rehm, Scharff, Schubart, J. Stroux, Wilcken, v. Wilamowitz und die Herren Dozenten Dr. Rosenberg, Solmsen, Walzer.

Es obliegt mir, besonderen Dank Herrn Prof. Dr. R. Pfeiffer zu sagen, von dem ich zur vorliegenden Arbeit angeregt wurde und durch den ich Förderung in jedem Sinne erfuhr.
Ebenso danke ich Herrn Prof. Dr. F. Dirlmeier, der infolge äußerer Umstände mit der Arbeit erst bekannt wurde, *ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν*, so daß es nicht mehr möglich war, seinen auf einen Neubau abzielenden Wünschen Rechnung zu tragen.